حسيـــن فيلالـــي

السمة والنص الشعري



دراســـة





منشـورات أهـل القلـم

حسين فيلالي

السمة

و

النص الشعري

اسم المؤلف: حسين فيلالي

عنوان الكتاب: السيمة والنص الشعري

النوع: دراسة

الطبعة: الأولى

رقم الإيداع القانوني: 2006 - 3745

ر د م ك: 7 - 6 - 9586 - 9961

ص ب: 764 سطيف

r-a-k--@maktoob.com

مقدمة

بدأت علاقتي بالأدب الجزائري مبكرة، منذ أن كنت في الصف الابتدائي في الستينيات، حيث كنا نردد في ساحة المدرسة مقطوعات من شعر مفدي زكريا وخاصة من جبلنا، وقسما.

وبدأت هذه العلاقة تنمو، وتتحول إلى صحبة، ومصاحبة في السبعينيات، حيث بدأت دواوين الشعراء الجزائريين، والدراسات النقدية تجد طريقها إلى مكتبتي. وما كان لهذه الصحبة أن تتطور بالشكل الذي حصل، لولا تدخل الدولة آنذاك، إذ دعمت سعر الكتاب، فكان بإمكان الواحد منا أن يشتري ديوان شعر بدينارين، ويشتري مجلدا بعشرة دنانير، أويشتري جريدة بأقل من دينار. لقد كانت هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي للثقافة الجزائرية إذ يلاحظ المؤرخ للثقافة الجزائرية أن نسبة المقروئية كانت في السبعينيات مرتفعة جدا، فقلما تشاهد إنسانا لا يحمل جريدة أوكتابا. وقد انعكست هذه السياسة على الإنتاج الجزائري في كافة المجالات الثقافية شعرا، ورواية، وقصة، ومسرحا.

ولعل الصحافة الجزائرية آنذاك أن تكون من أهم العوامل التي ساعدت على وصول الإنتاج الثقافي إلى أقصى بقعة من الوطن الجزائري.

لقد ظهرت في فترة السبعينيات، وحتى أوائل الثمانينيات بعض الملاحق الأدبية والتي ساهمت -هي الأخرى- في إيصال المنتوج

الثقافي إلى القراء، وحركت القرائح، وأشعلت السجال الفكري والنقدي، فكنا ننتظر وصول الجرائد، والكتب في أقصى الجنوب الجزائري، وبشوق يضاهي انتظار الطفل لعودة أمه من غياب طويل.

ولا أزال أذكر يوم كنا نضطر إلى السفر مسافة أربعين كيلومترا، لعلنا نظفر بملحق النادي الأدبي لجريدة الجمهورية، أوجريدة أضواء، أو الشعب رحمهم الله.

إن هذه العوامل مجتمعة هي التي أدت إلى ازدهار الأدب الجزائري، وأدت إلى ظهور كوكبة من الشعراء، والقصاصين، والنقاد، والروائيين ما لبثت أن شكلت طليعة الأدباء الجزائريين.

وبدخولي الجامعة قصد الدراسة تكون علاقتي قد توطدت أكثر بالأدب بصفة عامة، وبالأدب الجزائري بصفة خاصة، وصارت لي علاقات شخصية ببعض الكتاب الجزائريين، فكانت تصلني رسائلهم، وانتاجاتهم باستمرار.

لقد فتحت لي الدراسة في الجامعة آفاقا جديدة، مكنتني من تعميق قراءاتي للأدب الجزائري من خلال مقياس الأدب الجزائري الحديث، والمعاصر، فتعرفت على رمضان حمود، والأمين العمودي، سعيد الزاهري، ومحمد العيد آل خليفة، وعمر بن قدور، وأحمد سحنون، ومحمد الصالح خبشاش، وأبوالقاسم سعد الله وغيرهم من الشعراء الرواد، بعد أن كنت قد تعرفت على جيل الاستقلال من قبل.

وقد تبين لي أن الشعر العربي في الجزائر شعر أصيل في نشأته، مرتبط بمنابع الثقافة العربية في المشرق ارتباط الفرع بالأصل. إن هذا الارتباط يظل يلح على ضرورة الانتماء إلى العروبة، والإسلام،

وهذا ما عبر عنه رائد الحركة الإصلاحية في الجزائر بن باديس:

شعب الجزائر مسلـــم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أوقال مات فقد كذب

ونفس الفكرة نجدها قد ترسخت عند أحد رواد الشعر الجزائري الحديث في الجزائر منذ سنة 1936، وهوالشاعر محمد السعيد الزاهري الذي يقر أن (كل حركة دينية أوأدبية في مصر، لها صداها القوي في هذا المغرب العربي، فللأستاذ المرحوم الشيخ محمد عبده المصري أنصار ومريدون. وفكرة الإصلاح الإسلامي التي كان يدعوإليها، أصبحت اليوم في الجزائر مذهبا اجتماعيا تعتنقه الكثرة الكثيفة من الناس.. وكل أديب كبير مصري له أنصار، وأشياخ في بلاد المغرب العربي...والمطبوعات المصرية تحتل المقام الأول عندنا، وسواء في ذلك الصحف، والكتب، والمجلات. والصحف المغربية لكثرة ما تروي عن مصر، وما تنشر من أخبار تكاد تكون طبعات مغربية لزميلاتها المصريات...إن تاريخ هذه البلاد حافل بالشواهد والبيانات على أن المغرب العربي يرتبط بمصر منذ العصر الحجري بكثير من روابط النسب والحضارة والدين.)[1]

واضح أن أبيات بن باديس قد جاءت كرد فعل على أولئك الذين كانوا يشككون في انتماء الجزائر إلى الإسلام، والعروبة، وما يؤكد ما نزعم ورود عبارة" من قال" التي تبين أن الأبيات المذكورة كانت

---

11 – صالح الخرفي – في الأدب الجزائري الحديث– محمد سعيد الزاهري– المؤسسة الوطنية للكتاب.

إجابة عن قول نجهل قائله. إن أبيات بن باديس، ومقولة الزاهري نعتبرهما بمثابة الإعلان الصريح عن انتماء الشعب الجزائري الفكري والأدبي إلى الشرق الإسلامي بعدما كانت فرنسا تدعي انتمائه إلى الغرب المسيحي.

إن فرنسا ومنذ احتلالها للجزائر لم تتردد يوما عن إعلان الجزائر فرنسية L'algerie Française. ولم تكن فرنسا لتؤمن بهذه العبارة (الجزائر فرنسية)، وتقبل بها حتى ولوقبل بها بعض الجزائريين، بل كانت مجرد كذبة من أكاذيبها التي كانت تسوقها في المحافل الدولية، حتى أن الأمم المتحدة عندما عرضت عليها القضية الجزائرية في دورتها الرابعة عشر من سنة 1959، اعتبرت الأمم المتحـــدة استقلال الجزائر قضية فرنسية داخلية.[1]

لقد وجدنا بعض القادة الفرنسيين من أمثال الكاردينال لافيجوري يحددون بوضوح الأهداف الرئيسية لفرنسا في غزوها للجزائر:

(علينا أن نخلص هذا الشعب، ونحرره من قرآنه، وعلينا أن نعنى على الأقل بالأطفال لتنشئتهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أوطردهم إلى أقصى الصحراء بعيدين عن العالم المتحضر.)[2]

إن من يتأمل هذا التصريح تستوقفه بعض العبارات :

–نخلص هذا الشعب.

2– ينظر يحي الشيخ صالح –شعر الثورة عند مفدي زكريا

3 – صالح خرفي – الشعر الجزائري – المؤسسة الوطنية للكتاب –ص 11

- نحرره.

- علينا أن نعنى على الأقل بالأطفال.

- واجب فرنسا تعليمهم.

إن هذه الكلمات تظهر دلالات قاموسية إيجابية هي :

- التخليص

- التحرير

- العناية

- الواجب.

ولكن هذه الكلمات إذا قرأت في السياق الذي وردت فيه، فإنها تكتسب دلالات وظيفية أخرى سلبية، تعبرعن سياسة المسخ، والمحو. مسخ، ومحوالشخصية الجزائرية.

إن القرآن في نظر الاستعمار الفرنسي أصبح يمثل قيدا للجزائريين. وواجب فرنسا تحرير الجزائريين من هذا القيد، وتعليم الأطفال الجزائريين، ولكن ليس التعليم الذي يحررهم من الجهل، وإنما التعليم الذي يمسخ عقيدتهم الإسلامية، ولهذا ركز لافيجوري في دعوته على أن ينشأ الأطفال على مبادي ليست هي مبادئ الأجداد. ونلاحظ أنه لم يهدف فقط إلى قطع الصلة بين الأطفال، وآبائهم، وإنما دعا إلى قطع الصلة بين الأطفال، وأجدادهم لأن الهدف كان استئصال الجذور/الأجداد.

إن سياسة فرنسا، وأفعالها البربرية في الجزائر ظلت الهاجس الرئيس للشعراء الجزائريين الذين لم يكونوا مجرد محترفي قوافي، وإنما كانوا يحملون هم بعث حضارة كانت ذات يوم من الحضارات

الرائدة.

يقول الطيب العقبي:

عرج على قطرنا وانظر لحالته   فحاله اليوم بين الناس تخزينا
يا معشر القوم هبوا من سباتكم   طال الزمان وكم غنى مغنينا
ولا سميع لنا منكم وكلكـــــم   أصبحتم لقديم المجد ناسينـــا[4]

ويقول رمضان حمود:

بكيت ومثلي لا يحق له البكا   على أمة مخلــوقة للنـــوازل
بكيت عليها رحمة وصبابـــة   وإني على ذلك البكا غيـــر نادم
ذرفت عليها ادمعا من نواظر   تساهر طول الليل ضوء الكواكب[5]

واضح أن أسلوب القصيدتين يجنح إلى الخطاب المباشر، القريب من لغة النثر ويركز على المضمون، أكثر من اهتمامه بالجانب الجمالي الذي قد يفترض في متلقي القصيدة ثقافة خاصة.

إن شعر هذه الفترة كان قد غير من وظيفته، فأصبح يركز على المضمون الواضح والفكرة الهادفة. وعلى هذا فإن الباحث عن جمالية الشكل في هذه القصائد لا يجد مبتغاه، لأن مطلبه- في هذه الحالة- سيكون مخالفا لمطلب الشعراء.

إننا لم نسق هذا القول لتبرير ما يظهر من ضعف في بعض القصائد التي قيلت قبل الثورة المسلحة، وإنما نريد أن توضع هذه التجارب الشعرية في إطارها التاريخي، ومحيطها الثقافي

---

[4]المرجع نفسه –ص 104

[5]المرجع نفسه-

والاجتماعي وهدفها الرسالي.

ولما كانت القوافي تضيق بالشاعر الجزائري، ولا تسعفه على التعبير عما يجول في خاطره، فإنه –في الكثير من المرات – كان يلجأ إلى النثر (ففي سنة 1928 كتب رمضان حمود يقول: إني لتعروني هزة، وينفطر قلبي، وتنشق كبدي، وأغيب عن رشدي، وأحس بألم شديد يدب بين جوانحي دبيب الموت في الحياة، كلما خلوت بنفسي، ونظرت إلى حالنا الحاضر وقارنت بيننا وبين أجدادنا الفاتحين النبلاء، وتأملت في أعمالهم الذهبية التي خلدت لهم مجدا عطرا في بطون التواريخ، وما آل إليه أمرنا من ذل ومسكنة)[6]

ولعل التركيز على المضمون على حساب الجوانب الجمالية في شعر هذه الفترة التي سبقت الثورة التحريرية ليس مرده – حسب رأينا –إلى ضعف الأدوات الفنية لدى الشعراء الجزائريين، وإنما له ما يبرره تاريخيا ووظيفيا.

لقد عرفت الدولة الجزائرية استعمارا استيطانيا، صليبيا، حاول مسخ الشخصية الجزائرية بأبعادها الأساسية الدينية، واللغوية، والوطنية، فكان أن احتضن الشعر الوطن، والدين، واللغة العربية.

ويمكن أن نسمي شعر الفترة التي سبقت ثورة التحرير بشعر الانتماء.

فقد ظل الشعر يحرص على إظهار انتماء الشعب الجزائري لغويا إلى العروبة، وعقائديا إلى الإسلام، وجغرافيا إلى الوطن الجزائري. ومن اجل تحقيق هذا الهدف ظل الشعر يرمم ما هدمته سياسة

بذور الحياة ص 9 – نقلا عن صالح خرفي المرجع السابق 6

التجهيل التي انتهجتها فرنسا، ويحارب على جبهتين، داخلية، وخارجية.

إننا لا نريد في هذا الكتاب أن نؤرخ للشعر الجزائري لأن هنالك من هم اقدر منا قد تولوا ذلك، نذكر من بينهم – على سبيل المثال- أبي القاسم سعد الله[7]، وصالح الخرفي[8]. وقد قسم أبوالقاسم سعد الله الشعر الجزائر إلى:

-شعر الأجراس 1925 إلى1936

-شعر البناء 1936إلى 1945

-شعر الهدف 1945إلى 1954

-شعر الثورة 1954

وإذا كان أبوالقاسم سعد الله قد قسم الشعر الجزائري الحديث على أساس تاريخي وظيفي فليس معنى ذلك أن شعر البناء مثلا قد اختفى من شعر الهدف أوالثورة وإنما يبقى هذا التقسيم مجرد فعل إجرائي، وآلية من آليات البحث التي لا يستغني عنها مؤرخ الأدب.

أما صالح الخرفي فقد قسم الشعر الجزائري تقسيما تاريخيا موضوعاتيا:

-الشعر القومي

- الشعر الديني

- الشعر الثوري

- الشعر العاطفي

- الشعر الذاتي

7-ينظر أبي القاسم سعد الله- دراسات في الدب الجزائري الحديث

8- ينظر صالح خرفي- الشعر الجزائري الحديث

-شعر ما بعد الاستقلال

إن عملنا في هذا الكتاب يسعى إلى تحقيق هدفين اثنين، أولهما استثمار بعض آليات المنهج السيميائي لتحليل الشعر الجزائري، وثانيهما تطبيق هذا المنهج على قصيدتين من شعر الثورة، إحداهما من الشعر الحر، والأخرى من الشعر الخليلي، حتى نبين كيف أثرت الثورة التحريرية في الدلالة، والرؤيا الشعرية.

مصادر ومراجع

1- صالح الخرفي–في الأدب الجزائري الحديث – محمد سعيد الزاهري –المؤسسة الوطنية للكتاب –1986

2- يحي الشيخ صالح – شعر الثورة عند مفدي زكريا – المؤسسة الوطنية للكتاب

3 – صالح الخرفي –الشعر الجزائري – المؤسسة الوطنية للكتاب –1984

4- أبوالقاسم سعد الله –دراسات في الدب الجزائري الحديث –دار الآداب – بيروت – ط1977/2

السمـــــــــة

بين التراث العربي القديم والنقد الحديث.

السمة في التراث العربي القديم

العلامة غير اللسانية

إن الباحث في التراث العربي القديم لا يعدم وجود إشارات متفرقة في مظان الكتب هنا، وهناك، يمكن أن يهتدي بها لمحاولة بلورة نظرة بسيطة عن مفهوم العلامة، وإيجاد ما يمت بصلة للممارسات السيميائية عند العرب القدماء حتى وإن بدت له هذه البدايات ساذجة، فإن في بساطتها وسذاجتها ما يبرر فطريتها في الكائن الإنساني الذي نعتبره كائنا دلائليا.

فمنذ أن وجد الإنسان على هذا الكون وهويواجه رحلة البحث عن أسرار الدلائل في الكون، (لأن الكون يمثل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة، ويدرك بصفته علامة أيضا).[9]

إن إنسان ما قبل الكتابة كان يعطي للعلامات الكونية تفسيرات مختلفة تنحوفي الكثير من الأحيان منحى أسطوريا. هذه التفسيرات، ورغم ما نقول عنها اليوم، وقد لا نرى جدوى لها في بعض الأحيان، فإنها كانت تشبع فضول البحث لدى إنسان ما قبل الكتابة، وتجعله يتواصل مع محيطه، أويتوهم تفسير العديد من الظواهر الكونية التي تحيط به. وحتى وإن كانت تلك التفسيرات، وهمية، خاطئة، فإنها كانت تريحه- على الأقل - من قلق التساؤل.

---

[9] بيرس نقلا عن سعيد بنكراد- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها - مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء المغرب- 2003-ص 61/60

وعلى هذا أسميت هذه العلامات بالدوال المفسرة والتي تشترك فيها كل الثقافات البدائية.

ويمكن اعتبار هذه المرحلة بالطفولة الأولى للثقافات الإنسانية، ذلك أن الطفل في مرحلته الأولى، ومهما كان جنسه، أولونه، فإنه يبدأ بإدراك بعض المحسوسات، ويظل يجهل مبدأ السببية، ولا يستطيع إدراك المجردات التي تحتاج إلى تأويل، ومعرفة، وإمعان العقل.

ومع تطور الزمن، بدأ إنسان ما قبل الكتابة يتدرج في إدراك العلاقات بين الأشياء المحسوسة ويعطيها دلالات، فقد ذكر المقري في نفح الطيب أنه (قيل لأعرابي بم عرفت ربك فقال: البعرة تدل على البعير، والروث يدل على الحمير، وآثار الأقدام تدل على المسير، فسماء ذات أبراج، وبحار ذات أمواج أما تدل على العليم القدير؟).[10]

ويمكن أن نستفيد مما ذكره المقري، فنلاحظ في البداية أن الدوال التي استعان بها الأعرابي للتدليل على استنتاجه هي دوال مادية، ليست غريبة عن محيطه (البعرة - البعير- الآثار- المسير- السماء - البحار)، وقد ربط بينها ربطا منطقيا، ماديا كما تبين هذه الرسمة:

1- الدال: بعرة ←——— المدلول: البعير

فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة مادية لا يمكن الاختلاف حولها ويمكن التحقق منها عن طريق المشاهدة بالعين المجردة.

2- الدال: أثار الأقدام ←——— المدلول المسير

---

10 - أحمد بن محمد المقري التلمساني- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب- ت- إحسان عباس -ج 5 -دار صادر - بيروت -لبنان-1968-ص:289

العلاقة بين الدال، والمدلول علاقة مادية طبيعية لا تحتاج إلى التأويل.

3- السماء +البحار ←———— المدلول عليه بخلقه وهو العليم القدير.

إن العلاقة بين الدوال الحسية والمدلول عليه بخلقه هي علاقة انوجاد توصل إليها الأعرابي، واستنتجها من خلال توظيف قرائن مادية ذلك أن وجود الموجودات مشروط بوجود الواجد لها.

إن استدلال الأعرابي بالمخلوقات على الخالق، وعلى المحسوس في مخلوقاته بالملموس في ماديته، لا يبتعد كثيرا عما ذهب إليه الفخر الرازي في تفسيره لقوله تعالى (رب العالمين)، فهو يرى (أن علمنا بوجود الشيء إما أن يكون ضروريا أونظريا، لا جائز أن يقال العلم بوجود الإله ضروري، لأنا نعلم بالضرورة أنا لا نعرف وجود الإله بالضرورة فبقي أن يكون العلم نظريا والعلم النظري لا يمكن تحصيله إلا بالدليل ولا دليل على وجود الإله إلا أن هذا العالم المحسوس بما فيه من السموات والأراضين، والجبال والبحار والمعادن، والنبات، والحيوان محتاج إلى مدبر يدبره وموجود يوجده ومرب يربيه ومبق يبقيه فكان قوله"رب العالمين" إشارة إلى الدليل الدال على وجود الإله القادر الحكيم).[11]

فالأعرابي استعان بخبرته الحياتية، وتوصل إلى قراءة الدلائل المرئية، واستشهد بالحاضر الملموس للاستدلال على المحسوس في الملموس حتى وإن عجز عن تحديد ماهية المحسوس في الملموس،

---

[11]تفسير الفخر الرازي-مج الأول-ج الأول-دار الفكر-بيروت لبنان-ط أولى- 1981-ص .185

فعجزه عن إدراك المحسوس في الملموس إدراكا ماديا لم يمنعه من الإقرار بوجوده.

والفعل الذي قام به الأعرابي لا يعدوكونه انطلق من الدلائل المادية، وربط بين الموجود والواجد، نظر في الملموس، ووصل إلى المحسوس في الملموس.

ومن يعود إلى القرآن الكريم يجد الكثير من الإشارات الداعية إلى تأمل وتدبر الدلائل المادية (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت).[12]

وتحرير معنى آيات الغاشية عند الألوسي هوأن الجاحدين من العرب عندما أنكروا قضية البعث، واستبعدوا، وقوعه من قدرة الله، خاطبهم" أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت" وأمرهم أن يتدبروا في ما حولهم، إذ كيف (لا ينظرون إلى الإبل التي هي نصب أعينهم يستعملونها كل حين كيف خلقت خلقا بديعا معدولا به عن سنن خلق أكثر أنواع الحيوانات في عظم جثتها وشدة قوتها وعجيب هيأته.... وخصت الإبل بالذكر لأنها أعجب ما عند العرب من الحيوانات التي هي أشرف المركبات وأكثرها صنعا....).[13].

نرى أن الله سبحانه وتعالى استعمل فعل ينظرون وهو(فعل يرجع

---

[12] المصحف الشريف -سورة الغاشية الآيات 19/18/17.

[13] محمود شكري الألوسي البغدادي -روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني- مجلد 29 30- دار إحياء التراث العربي -بيروت – ص 116.

فروعه إلى معنى واحد وهوتأمل الشيء ومعاينته).[14]

بمعنى أن الله خاطبهم بما يستطيعون إدراكه، إدراكا ماديا، وطلب منهم تأمل الدلائل المادية المرئية وهوالخطاب الذي يتكرر في القرآن الكريم (إن في ذلك لآيات للمتوسمين)

ويذهب أحمد ابن فارس إلى أن المقصود من المتوسمين في هذه الآية هم الناظرون في السمة الدالة.[15]

والعرب كانت كثيرة التنقل في الصحراء تبحث عن بعير شاردة أوإنسان ضال، أوموضع النجع، وهي في صحرائها اللامتناهية لا بد لها من علامات مادية تهتدي بها كالجبال والنجوم.

ومن يعود إلى الشعر العربي القديم لا يعدم وجود شواهد عما نزعم.

يقول زهير:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن

تحملن بالعلياء من فوق جرثم

جعلن القنان عن يمين وحزنـــه

وكم بالقنان من محل ومحرم

علون بأنماط عتاق وكلـــــــة

وراد حواشيها مشاكهة الدم

ووركنا في السوبان يعلون متنه

عليهـــــن دل الناعم المتنعم

---

[14]. احمد بن فارس – معجم مقاييس اللغة – المجلد الخامس –تحقيق عبد السلام هارون – دار الجيل بيروت، ص 444

[15]ينظر المصدر السابق –ص:111

بكرن بكورا واستحرن بسحـــرة

فهن ووادي الرس كاليد للفم. "16"

يرسم زهير في هذه الأبيات رحلة الظعائن، ويتتبع منعرجات الطريق، ارتفاعاتها (العلياء) وانخفاضاتها (واد الرس)، مهتديا في ذلك بمعالم مادية معروفة كالجبال (القنان: وهوجبل لبني أسد)، والمياه (جرثم: وهوماء بعينه كما يذكر الزوزني) وهوفي ذلك كأنما يرسم خريطة لشبكة الطرقات التي تسلكها الظعائن، ويضع عليها علامات مادية ثابتة تغدوللسائرين في النهار بمثابة إشارات المرور بالمصطلح الحديث تبين ضرورات الانحراف إلى اليمين (جعلنا القنان عن يمين وحزنه) وضرورات التوقف:

ولما وردن الماء زرقا جمامه

وضعن عصي الحاضر المتخيم"17"

وإذا كانت الجبال والآكام علامات يهتدي بها العربي في النهار وهي إشارات طبيعية، فإن له في الليل علامات أخرى يهتدي بها، وتلعب دور الإشارات الضوئية بالمفهوم الحديث:

يكون بها دليل القوم نجـــــم

كعين الكلب في هب قبــــاع*

---

[16] أبوعبد الله الحسين بن أحمد الزوزني –شرح المعلقات السبع –دار الكتب المصرية– 1976

[17] – المرجع السابق.

* والهبي جمع هاب، وهوالذي يقع، ويطلع في هبوة، وهي الغبار.وقبع النجم:قبعا وقبوعا، إذا ظهر ثم خفي.-يحي عبد الأمير شامي – النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي –

فالعربي كانت له إشارات ليلية وأخرى نهارية يهتدي بها في ظلمات البر، والبحر، وهي التي تصحح مساره (وألقى في الأرض رواسي أن تميد بكم وانهارا وسبلا لعلكم تهتدون)، (علامات وبالنجم هم يهتدون)"[18].

يقول بن كثير: (علامات أي دلائل من جبال كبار وآكام صغار ونحوذلك يستدل بها المسافرون برا وبحرا إذا ضلوا الطريق وبالنجم هم يهتدون أي في ظلام الليل). [19]

فالنجوم صارت علامات ضوئية يحدد بها العربي موقعه، واتجاه سيره ليلا على خريطة الصحراء و(من هذه النجوم، نجم في الكرة الشمالية من السماء يقال له النجم القطبي، وهويبدوللرائي ثابتا في مكانه فيما تدور من حوله وعلى أبعاد متفاوتة سائر النجوم. هذا النجم الشمالي عرفه العرب باسم (الجدي) بضم الجيم وفتح الدال وتشديد الياء وهوغير (الجدي) بفتح الجيم وتسكين الدال أحد أبراج السماء في الجنوب فاتخذوا منه دليلا في أسفارهم حيثما كانوا في الأرض يعرفون به الجهات لأنه لجهة الشمال. ولقد أشار القرآن الكريم إلي ذلك في قوله تعالى (وعلامات وبالنجم هم يهتدون) فعن قتادة، ومجاهد، عن ابن عباس أنه قال: سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم عن النجم فقال (الجدي) علامة قبلتكم وبه تهتدون في بركم وبحركم).[20]

ولعل طبيعة الحياة الصحراوية هي التي جعلت العرب لا يتوقفون عند معرفة الاستدلال بالنجوم، أوالجبال بل أضافوا إلى ذلك براعة

---

[18]المصحف الشريف – الآيتان 16/15 من سورة النحل.

[19]تفسير القرآن الكريم –ج2 –دار الشهاب الجزائر.

[20]يحي عبد الأمير شامي – النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي – دار الآفاق الجديدة بيروت –ط.1/ 1982 – ص:51

أخرى وهي القيافة (والقيافة على ضربين: قيافة البشر وقيافة الأثر، فأما قيافة البشر فالاستدلال بصفات أعضاء الإنسان وتختص بقوم من العرب يقال لهم بنومدلج يعرض على أحدهم مولود في عشرين نفرا فيلحقه بأحدهم... وأما قيافة الأثر فالاستدلال بالأقدام والحوافر والخفاف وقد اختص به قوم من العرب أرضهم ذات رمل إذا هرب منهم هارب أودخل عليهم سارق تتبعوا آثار قدمه فيظفروا به ومن العجب يعرفون قدم الشاب من الشيخ، والمرآة من الرجل والبكر من الثيب، والغريب من المستوطن....) "21"

فالقيافة هي إذن ضرب من قراءة الدلائل المادية التي أنتجتها الثقافة العربية ذات الطبيعة الصحراوية، ذلك أن لكل ثقافة – مهما كانت درجة وعيها وتطورها– طرائقها الخاصة التي تتواصل بها مع الكون ومع أفرادها، والقيافة (من خواص ما للعرب وما تفردت به دون سائر الأمم في الأغلب منها وإن كانت الكهانة قد وجدت في غيرها فان القيافة والزجر والتفاؤل والتطير ليس لغيرها في الأغلب من الأمور..)."22 "

<u>الدال مادي/المدلول أسطوري:</u>

والإنسان العربي في القديم قرأ بعض الظواهر الطبيعية كدوال لها دلالات وظلال في الواقع، وربط بينها وبين الأفعال، والآثار التي تحدث في محيطه، وراح يبحث لها عن مدلولات مادية، ولما كان يعجز عن إيجاد المدلولات المادية يلجأ إلى تفسيرات غيبية أسطورية، والأسطورة تستعمل (على مستوى أرفع في بعض العلوم الإنسانية

---

[21]شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي –المستطرف في كل فن مستظرف –ج2 –تحقيق درويش الجويدي – المكتبة العصرية– بيروت– 2001 – 147

[22]علي بن الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر–ج2، موفم للنشر، الجزائر

للدلالة على تضخيم، أوتحوير للواقع يتم في المخيلة الشعبية).[23]

فالأسطورة في الواقع العربي القديم كانت ضربا من ضروب قراءة الدلائل كما كانت في الآن نفسه تسهم في تعزيز وهم التواصل مع الكون، فالجاحظ يذهب إلى أن العرب كانوا (في الجاهلية الأولى إذا تتابعت عليهم الأزمات وركد عليهم البلاء واشتد الجدب واحتاجوا إلى الاستمطار اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر ثم عقدوا في أذنابها وبين عراقيبها السلع والعشر ثم صعدوا بها في جبل وعر وأشعلوا فيها النيران وضجوا بالدعاء والتضرع.فكانوا يرون ذلك من أسباب السقيا)[24]

والشمس في الثقافات ما قبل الكتابة غدت إلها، والقمر إلها، والكواكب آلهة وهي وحدها التي تتصرف في الكون وتسيره، لذا استوجبت عبادتها، وتقديم القرابين لها، وإقامة الطقوس لها وقد جاء في مروج الذهب (أن أهل مأرب عبدوا الشمس وأن عادا عبد القمر منذ القديم، يثبت ذلك قوله تعالى في سورة فصلت، الآية 41، ناهيا عن عبادة الشمس والقمر:" ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر. لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن)[25]

---

[23]ماري زيادة – السيمياء والأسطورة – مجلة الفكر العربي المعاصر– –مركز الإنماء القومي بيروت – عدد 38 آذار–1986

[24]الحيوان الجزء الرابع–تحقيق عبد السلام محمد هارون–دار الجيل بيروت ص466

[25] علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2– موفم للنشر، الجزائر

القواميس العربية القديمة ومسألة العلامة:

قاموس العين:

جاء في قاموس العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت175هجرية) مادة وسم الوسم: أثر الكي ،وبعير موسوم :وسم بسمة يعرف بها من قطع أذن أوكي.والميسم المكواة أوالشيء الذي يوسم به سمات الدواب، والجمع المواسم، قال الفرزدق:

لقد قلدت جلف بني كليب

قلائد في السوالف ثابتــات

قلائد ليس من ذهب ولكن

مواسم من جهنم منضجات

وفلان موسوم بالخير والشر أي عليه علامته. توسمت فيه الخير، والشر، أي رأيت فيه أثرا....والوسمي أول مطر السنة يسم الأرض بالنبات فيصير فيها أثرا من المطر في أول السنة....وموسم الحج موسما لأنه معلم يجتمع فيه.)[26]

معجم مقاييس اللغة:

ونقرأ في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (ت 395 هجرية) الواووالسين والميم أصل واحد يدل على اثر أومعلم. ووسمت الشيء وسما:أثرت فيه بسمة. والوسمي :أول المطر، لأنه يسم الأرض بالنبات....وسمي موسم الحاج موسما لأنه معلم يجتمع إليه الناس.... وقوله تعالى (إن في ذلك لآيات للمتوسمين) الناظرين في السمة الدالة.[27]

---

[26] دار أحياء التراث العربي – بيروت لبنان – ط 2001/1 – ص 1050

[27] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، مج 6، دار الجيل ص110

معجم أساس البلاغة:

لا نجد الزمخشري (ت538 هجرية) يفصل كثيرا في مادة وسم فهويتعرض لمعنى الفعل وسم: وسم دابته بالميسم وسما وسمة وما سمة دابتك وسمات إبلك. ومن المجاز: وسمه بالهجاء، قال الفرزدق:

لقد قلدت جلف بني كليب

مواسم في السوالف ثابتات

وقال: (الكامل):

إني امرؤ أسم القصائد للعدا

إن القصائد شرها أغفا لها

وهوموسوم بالخير والشر ومتسم به ومنه: موسم الحاج ومواسم العرب لأنها معالم كانوا يجتمعون فيها... وارض موسومة أصابها الوسمي والوسمي منسوب إلى وسمه الأرض بالنبات.[28]

القاموس المحيط :

جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي (ت.817 هجرية).. والسيمة والسيماء، والسيمياء بكسرهن العلامة، وسوم الفرس تسويما جعل عليه سيمة... ومن طين مسومة أي عليها أمثال الخواتيم أومعلمة ببياض وحمرة أوبعلامة يعلم أنها ليست من حجارة الدنيا..)

مفهوم العلامة في معجم لسان العرب:

وسم: الوسم كأثر الكي والجمع وسوم...وقد وسمه وسما إذا أثر فيه بسمة وكي والهاء عوض عن الواو، وفي الحديث: أنه كان يسم ابل الصدقة أي يعلم عليها بالكي. واتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمة

---

[28]المكتبة العصرية – بيروت –ط 2003/1 –ص: 903

يعرف بها وأصل الياء واو. والسمة والوسام: ما يوسم به الدواب، والجمع الصور والميسم المكواة أوالشيء الذي يوسم به الدواب، والجمع مواسم، ومياسم.. قال ابن بري: الميسم اسم للآلة التي يوسم بها، واسم لأثر الوسم أيضا كقول الشاعر:

ولوغير أخوالي أرادوا نقيصتي

جعلت لهم فوق العرانين ميسما

فليس يريد جعلت لهم حديدة وإنما يريد جعلت أثر وسم.)

ولم يخرج معنى الوسم في التفاسير القديمة عما جاء في المعاجم العربية التراثية، فالفخر الرازي في كتابه المشتهر بالتفسير الكبير، ومفاتيح الغيب، يذهب إلى أن المقصود بكلمة الوسم في الآية الكريمة "سنسمه على الخرطوم"هو(أثر الكية وما يشبهها، يقال وسمته، فهوموسوم بسمة يعرف بها إما كية، وإما قطع في الأذن علامة له.... وتقول العرب للرجل الذي تسبه في مسبة قبيحة باقية فاحشة : قد وسمه ميسم سوء، والمراد أنه الصق به عارا لا يفارقه، كما أن السمة لا تنمحي ولا تزال البتة، قال جرير:

لما وضعت على الفرزدق ميسمي.... وعلى البغيث جدعت أنف الأخطل

يريد أنه وسم الفرزدق والبغيث وجدع انف الأخطل بالهجاء أي ألقى عليه عارا لا يزول، ...)[29]

---

[29]تفسير الفخر الرازي – المجلد الخامس عشر – ج 29.30 – دار الفكر –1401– 1981 –

نستنتج مما سبق ذكره:

1- أن الإنسان كائن دلائلي. فمنذ وجوده على هذا الكون وهويحاول قراءة ما يصادفه من دلائل مادية، ويسعى لتفسيرها والتواصل بها، ومعها حسب درجة فهمه، ووعيه.

2- أن المتصفح للقواميس العربية التراثية يجدها تكاد تحصر معنى العلامة في دلالاتها المادية: الأثر، أوالكي، ذلك أن العرب في الفترة التي سبقت الدرس اللغوي، والبلاغي، والفلسفي اقتصرت معرفتها للعلامة على معناها غير اللساني.

3- إننا قد نوافق بعض الدارسين الحداثيين عندما يتحدثون عن السمة، ويحاولون إرجاع ذلك إلى أصلها العربي التراثي، مدعين أن العرب قد عرفوا ما يسمى بالعلامة، من خلال توقفهم عند مادة: وس م التي تعني في المعاجم التراثية: العلامة، أوالأثر، ولكننا نخالفهم المذهب عندما يقفون عند هذا الحد، لأن الأخذ بهذا القول، قد يجعل ظن المتلقي ينصرف إلى أن المعاجم العربية التراثية عندما شرحت كلمة السمة، إنما كانت تعني بها العلامة اللسانية وغير اللسانية.

ومن يتصفح التراث المعجمي العربي يقف على وجاهة ما نزعم، ذلك أن الفكر العربي لم يبدأ يتعامل مع العلامة اللسانية إلا بعد أن أنتجت اللغة العربية مقولاتها الإبستيمولوجية من خلال دراسة المدونات النصية من قرآن كريم، وشعر قديم.

4- إن العلامة غير اللسانية عند العرب القدماء تنقسم إلى قسمين:

أ- علامة طبيعية لا تحتاج إلى تأويل:

كالجبال، والأودية، والكثبان، والمياه، والنجوم، وهي تلعب دور إشارات المرور بالمصطلح الحديث، ولنا في الأمثلة التي ذكرنا من القرآن الكريم والشعر الجاهلي ما يدعم هذا الرأي.

ب- علامة مادية عرفية يحدد العلاقة بين الدال والمدلول التواضع:

كالكي، والوسم الخاص بالدواب: ويلعب هذا النوع من العلامة دور التسمية والتعريف، والتخصيص، فنجد سمة ابل بني فلان (علامة/كي) قد تظهر على الرقبة بينما قد تضع قبيلة أخر علامتها على الفخض، أوالحنك، وقد نجد سمة قبيلة ما هي عبارة عن شق في الأذن من الأمام، أوالخلف، أوقطع جزء منها، وفي المعاجم القديمة (وبعير موسوم :وسم بسمة يعرف بها من قطع أذن أوكي) (ما سمة دابتك، وسمات إبلك). وفي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم:" أنه كان يسم ابل الصدقة أي يعلم عليها بالكي. "

ولعل في الأبيات التي أوردها الجاحظ في البيان والتبيين منسوبة إلى بعض الأعراب ما يعلل ما نذهب إليه:[30]

بهن من خطافنا خبط وسم وحلق في أسفل الذفري نظم
معها نظام مثل خط بالقلم وقرمة ولست أدري من قرم
عرض وخبط للمحليها المسم*

[30] الجاحظ–البيان والتبيين – نح موفق شهاب الدين – ج3 – دار الكتاب العلمية بيروت – لبنان –ط./2003/2/ص:60

* الخطاف سمة يوسم بها البعير–الخبط ضرب من الوسم في الفخذ أوالوجه.والعلط:ضرب من الوسم في العنق.الذفري:الموضع الذي يعرق من البعير خلف الأذن.القرمة:سمة فوق الأنف.العرض: ضرب من الوسم عند الفخذ.والتحلية: الوصف والمسم:المسمى من التسمية(البيان والتبيين :60)

العلامة اللسانية

إن من يعود إلى معجم العين وهوأقدم ما وصل إلينا من المعاجم التراثية يجده يحدد مفهوم اللسان بالعودة إلى مادة ل س ن: (لسن: اللسان ما ينطق..ورجل لسن: بين اللسن..واللسان: الكلام من قوله عز وجل وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه (إبراهيم :4)[31]

فااللسان حسب معجم العين هوالمنطوق/، والمتكلم به، والمبين.

ولعل هذه المفاهيم اللسان، النطق، التلفظ- الكلام – التبيين – هي التي كان مدارات بحوث اللغويين والبلاغيين، والفقهاء، والفلاسفة، والنقاد العرب القدماء.

والخلاصة أننا لم نعثر في المصادر والمراجع التراثية التي اطلعنا عليها على نظرية عربية قائمة للسيمياء بالمفهوم الحديث كما زعم بعض الحداثيين من أن الحضارة العربية قد عرفت (علم العلامة ومارسه الناس في حياتهم واعتمدوا عليه في اتصالاتهم قبل أن يقعدوا قواعده ويضعوا أصوله)[32]، ذلك أن وصف فعل ما بالعلمية معناه الإقرار بنضج هذا الفعل إلى درجة استتان القواعد والمفاهيم، الخاصة به. والثقافة العربية -كغيرها من الثقافات الأخرى- كانت بعيدة عن أن تنتج فلسفتها، ومفاهيمها، وطرقها الإجرائية الخاصة بعلم العلامة، وما يؤكد زعمنا هوأن هناك شبه اتفاق بين الدارسين، والمؤرخين لعلم العلامة على أن هذا العلم قد

---

[31] أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي -كتاب العين دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان – ط.2001/1

[32] محمد كشاش، اللغة والحواس، المكتبة العصرية، صيدا -بيروت ط.1.2001/ص:21

ارتبط (بمنبعين اثنين هما العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير 1857-1913، الذي هوالأصل في تسمية العلم ب(السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندر بيرس 1838-1914- الذي هوالأصل في تسمية العلم ب(السيميوطيقا).وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه (دروس في علم اللغة العام) الذي هوتجميع للمحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة والصادر عام 1916 أي بعد وفاته بثلاث سنوات.)[33]

إن هذا القول لا ينفي وجود بعض الممارسات السيميائية غير اللسانية في الثقافات العربية الشفهية كالتواصل بنار* مثلا التي(كانوا يوقدونها إذا أرادوا حربا، وتوقعوا جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم)[34] كما لا ينفي وجود بعض الإشارات المبثوثة في كتب الدراسات اللغوية، والنقدية العربية والتي لها علاقة بموضوع السيميائية كالذي نجده عند الجاحظ مثلا عندما يتحدث عن البيان.

إن هذه الدراسات اللغوية، والبلاغية، والدلالية القديمة كما سماها أعلامها لا يمكن لنا أن نتصرف في إعادة تسميتها في العصر الحاضر، ونسمها بعلم العلامة حتى نثبت أن أسلافنا قد عرفوا علم

---

[33]-عبد الله إبراهيم- سعيد الغانمي- عواد علي - معرفة الآخر- المركز الثقافي العربي - ط1996/2/ص:73

*يذكر الجاحظ في كتاب الحيوان الجزء 5/4/ عدة استعمالات للنار عند العرب منها نار القرى التي كانت ترفع للسفر ولمن يلتمس القرى.

[34]الجاحظ الحيوان ج4، تح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت1996ص474

العلامة، وإنما علينا أن نشير إلى أن علم العلامة، وإن استقام عوده مع دي سوسير، وبيرس وممن تلاهما من العلماء، وأصبح علما قائما برأسه، أنتج مصطلحاته، ومفاهيمه، فإنه لم يكن علما منبت الصلة مع ما سبقه من العلوم الأخرى خاصة اللغوية والدلالية، لأن الإبداع البشري لا يأتي من فراغ، وإنما يكون وليد تراكمات ثقافية.

سوسير وعلم العلامة:

إن إنجاز سوسير العظيم الذي اعتبر بحق فتحا جديدا في الدراسات اللسانية الحديثة ما كان ليكون بهذه الإبداعية لولم يقتف أثر الأولين، حتى وإن وجدنا هذا الأثر يختلط بآثار بعض العلوم الأخرى، أويكاد يختفي، ويمحي في منعرجات كثير يكاد الباحث أن يتيه فيها وأن يضل الطريق.

لقد انطلق دوسوسير من الماضي يبحث ويقارن، وواصل المسير حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من إنجاز هوالآن بؤرة الدرس اللساني الحديث، منه تبدأ كل المحاولات التجديدية، (ورب مدع يقول: إن بعض تصورات سوسير موجودة عند أسلافه من مثل همبولت وبودان دوكورتوناي. إن ذلك صحيح إلى حد ما ولكن فضل سوسير يرجع إلى وضع المشكلات المطروحة على بساط البحث ضمن إطار عام ومتماسك فضلا عن رفده الألسنية بأول مجموعة متميزة خاصة من المصطلحات التقنية)[35].

إن الباحثين الغربيين وعلى رأسهم سوسير لم يترددوا في العودة

---

[35] فردينان ده سوسر –محاضرات في الألسنية العامة– ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر – المؤسسة الجزائرية للطباعة–1986 ص 4

إلى الثقافة اليونانية، والإغريقية ينهلون منهما لينطلقوا ممحصين، ومجددين ورافضين بوعي- وهوعين المنهج القويم- فلا يكاد يخلوكتاب يؤرخ للسيميائية في الثقافة الغربية من القول: (أن الكلمة آتية من الأصل اليوناني"sémeion" الذي يعني علامة، و logos الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في كلمات من مثل sociologie علم الاجتماع، وThéologieعلم الأديان (اللاهوت)، و Biologie علم الأحياء، Zoologie علم الحيوان، الخ...وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحوالآتي: علم العلامة، إنه هكذا على الأقل يعرفها "ف.دوسوس."[36]

لقد تلقف الباحثون الغربيون أراء سوسير، وبيرس، وراحوا يبشرون بها في كل منبر، ويشرحونها حتى تشعبت هذه الأفكار، واختلفت باختلاف الرؤى، والمرجعيات الثقافية، بل تعارضت (لا من حيث النظريات المتنافرة التي تقترحها فحسب وإنما أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميائية.[37]

وأمام تشعب الأفكار، واختلاف الرؤى، كان من الطبيعي أن تتفرع عن نظرية سوسير، وبيرس السيميائية سيميائيات (فالسيميائية عبارة عن سيميائيات لها فروع ولها انشقاقات ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار وقد تمركزت الاتجاهات المعاصرة في – سيميائية التواصل – سيميائية الدلالة – سيمياء الثقافة)[38]

---

[36]- برنار توسان – ما هي السيميولوجيا –ترجمة محمد نظيف – إفريقيا الشرق –ص:9

[37]عبد الله إبراهيم –سعيد الغانمي – عواد علي – معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية –المركز الثقافي العربي –ط1996/2/ص 84

[38]ميشال اريفيه – جان كلود جيرو–لوي بانييه – جوزيف كور تيس– –السيميائية أصولها وقواعدها – ترجمة رشيد بن مالك –منشورات الاختلاف – الجزائر – 2002 –ص 31

إن هذه السيميائيات المتفرعة عن سيميائية دوسيسير، وبيرس هي في الواقع امتداد لإنجاز الرائدين، سوسير، وبيرس، فهي لا تتنكر للأصل بل تظل مشدودة إلى الجذور مهما حاولت ادعاء الانفصال التام فلقد (أثبت أكثر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيـــــدة جدا مثل الدلالة والقيمة عند سوسير والأيقونـــة والمؤشر والرمز عند بيرس).[39]

إن من يتأمل هذه السيميائيات الجديدة (سيمياء التواصل –الدلالة – الثقافة) يجدها لا تستغني عن استعمال بعض مصطلحات سوسير، وبيرس، كالدلالة، والقيمة، والأيقونة والمؤشر، والرمز، مما يجعل تأثير الفكر السوسيري والبيرسي في السيميائيات الحديثة جليا لا مراء فيه.

إن السيميائية في عصرنا قد تشعبت، بل صار سيميائيات، وتفرعت اتجاهاتها، وصار لكل اتجاه رائده، فالدارس للسيميائيات مهما كان جنسه، ولغته لا يمكن أن يتجاهل جهد أسماء مثل رولان بارت، وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا، وتودوروف، وأمبرطوإيكو، ويوري لوتمان، وميشال ريفاتير، وغريماس وغيرهم.

والبحث السيميائي في جوهره هوبحث في المعنى، وقضية المعني شغلت الباحثين العرب وغير العرب منذ القدم ذلك أن (معاني الشعر كانت مجالا لاهتمام علماء البيان والنقد منذ بدء النقد وقبل تدوين الشعر والاهتمام بنقده وبيان ألفاظه ومعانيه).[40]

---

[39] روبرت شولز– السيمياء والتأويل – ترجمة سعيد الغانمي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت –ط1/1994

[40] محمد زغلول سلام – مغاني المعاني لأبي بكر الرازي –منشأة المعارف بالإسكندرية ب.ط /ب.ت

وإذا كان المعنى هومحمول النص، فإننا سنتجاوز في هذا الكتاب دراسة معاني الكلمات منفردة، والذي هومن اهتمامات علم المفردات، كما لا نقف عند دراسة الجملة التي هي من اهتمامات اللسانيات، وإنما سنهتم بالبحث في معاني النص،الذي هوأحد اهتمامات السيميائيات، لأننا نعتقد كما اعتقد من قبلنا رولان بارط: (أن جزءا كاملا من البحث السيميولوجي المعاصر مرده بدون انقطاع إلى مسالة الدلالة، فعلم النفس والبنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي كل ذلك لا يدرس أبدا الواقعة إلا باعتبارها دالة وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا)[41]

واللجوء إلى السيميولوجيا معناه الانخراط في فعل التأويل، أي محاولة القبض على معنى من معاني النص المحتملة، وهوما يعني الإنفراد بالنص في غياب مؤلفه، ودون إذنه، ذلك أن الناص عندما يضع نقطة النهاية، فإنما هويوقع ميثاق استقلال النص، ويصبح مجرد قارئ كباقي القراء الآخرين، (وبعبارة أخرى، عندما يتم إنتاج نص ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية، باعتبارها موروثا اجتماعية.) [42]

فالنص حسب إيكوعندما يستقل عن كاتبه، فإنه يؤول حسب رغبة

---

[41]- لمبارك حنون دروس في السيميائيات دار توبقال المغرب ط1 1982 ص 74

[42]أمبرطو إيكو- التأويل بين السيميائيات -والتفكيكية - ترجمة سعيد بنكراد- المركز الثقافي العربي -ط 2000/1 /ص 86/85

ما، ليست هي بالضرورة رغبة المؤلف. إن استقلالية النص يجب ألا تفهم بالمعنى الذي يعني القطيعة، ذلك أن روح المؤلف تظل تسري في أعماله، لا تفارقها، حتى ولوفارقة الروح الجسد. إن استقلال النص هنا هوانفصال فيه اتصال، فالنص مهما اكتسب شخصيته المادية يظل ينتسب إلى صاحبه، يحمل جيناته الوراثية، الثقافية، والنفسية، والاجتماعية والتي ستظل تسري في أنسجته إلى الأبد.

إن الإنفراد بالنص يعني محاورته، والإنصات إليه. لكن كيف نحاور حروفا صماء؟ وهل يجيد النص الكلام في غياب صاحبه؟

إن مارتن هيدجر قد أجاب عن هذا السؤال في معرض حديثه عن قصيدة جورج تراكل، مساء شتائي، وذلك حين ذهب إلى أن (الكلام متكلم –بضم الميم وكسر اللام–* la parole est parlante[43])

إن النص يتكلم لغته الخاصة، إنه يشير، ويرمز، (فإذا كان لابد لنا، إذن أن نبحث في التكلم، في الكلام حيث كان تم التكلم، ينبغي أن نجد ما هومتكلما خالصا(محضا) وهذا المتكلم le parlé المحض هوالقصيدة).[44]

أننا سنستعين في هذا الكتاب بالمنهج السميائي، مع علمنا أن اعتماد منهج واحد يظل عاجزا على اكتشاف طاقات النص المضمرة. وقد يجنح الدارس إلى أعلاء صوت المنهج على صوت النص، فيسقط في الانتقائية، ويظل يجري وراء ما يخدم رؤيته، منهجه،

---

*ما بين عارضتين هومن إضافتنا.

[43] مارتن هيدجر – إنشاد المنادى –ترجمة بسام حجار – المركز الثقافي العربي –ط 1/ 1994–ص8

[44] المرجع نفسه – ص 10

ويعزز فرضيات منهجه، وإن كنت أرى أن لا أحدا، ينجومن هذا الفعل، ولا أستثني نفسي ذلك أن القراءة تخضع لعدة عوامل معقدة كما أشار إيكومن قبل، منها الرغبة الشخصية، والرغبة هنا لا تنجومن إملاءات الذات القارئة النفسية الواعية، واللاواعية، والاجتماعية، والأيديولوجية، (وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط فلابد لها أن تهتم بالأيديولوجية وبالبني الاجتماعية- والاقتصادية وبالتحليل النفسي وبالشعرية وبنظرية تحليل الخطاب)[45]

وإذا كان من الجائز الفصل بين هذه الاتجاهات السيميائية الثلاثة (التواصل- الدلالة- الثقافة) على مستوى التنظير، فإنه يصبح من الصعب رسم حدود واضحة بين هذه الاتجاهات حين يتعلق الأمر بالتطبيق على النصوص الأدبية، ذلك أن النص الأدبي له حمولة ثقافية واجتماعية، ونفسية، وهويضمر دلالة ما، وقد تكون وظيفته اتصالية بشكل من الأشكال. وعلى هذا، قد يجد السيميائي نفسه في التطبيق يجمع بين هذه الاتجاهات في دراسة واحدة. لقد اعتمدنا في هذا الكتاب على ذوقنا في البداية ثم حاولنا استثمار بعض المعطيات السيميائية منطلقين من أن الشفرات اللغوية حين تدخل في تشكيل النص، فإنها تتمرد على المعنى المعجمي، أوتنزاح قليلا، وتكتسب بذلك معنى نصيا ليس هوبالضرورة المعنى القاموسي الأصلي.

---

[45] روبرت شولز – المرجع السابق ص 15

أسئلة النص

أسئلة الشعر

رؤية القصيدة./ وقصيدة الرؤيا:

(لكن ما يدوم يؤسسه الشعر.)

الشاعر هولدرلن/[46]

---

[46]مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، ت.بسام حجار، المركز الثقافي العربي-ط1994.ص53

تطمـــح هذه المقاربة إلى إضاءة جوانب نحسبها لا تزال مجهولة في أسئلة الشعر، أوعلى الأقل لم يعرها النقاد الاهتمام اللازم- حسب رأينا - رغم مركزيتها في أسئلة القصيدة.

لقد ألفينا أغلب النقاد يتحدثون عن رؤية القصيدة ويتحاشون الخوض في قصيدة الرؤيا، "إنهم يتحدثون في المضمون متناسيين أننا باستسلامنا لإغــواء التحلــيل المضموني نحكم على أنفسنا بأن لا نغادر التقليـــد الذي لا يرى في الكلام إلا التمثيـــل la representation".[47]

والفرق واضح وبيّن بين رؤية القصيدة، وقصيدة الرؤيا.

فالأولـــى هـــي رؤيـــة بـــصرية مادية تقف عند حدود التسجيل الخارجي للمدركات، أوهي نقل للأحداث لا غير، أوتعبير عن الذات في أضيق أبعادها، بينما تطرح قصيدة الرؤيا أسئلة عميقة من خلال اســتبطانها للمحسوسات، وتفاعلها معها، فهي لا تكتفي فقط بالمرئي من التجربة، ولا تنقله بشيء من التحوير، ولا تغرق في الحديث عن الــذات، وإنمـــا هي تتعدى ذلك إلى إعادة تشكيل إحساسها بالمرئي، وتقتـــرح قراءتها للوقائع، وبناءها للأحداث من خلال النظر إليها من زاوية خاصة غير مكر وره، تعيد فيها الذات الشاعرة ترتيب الأشياء كما تراها، أوتسمعها هي في المقام الأول، وتحسها في المقام الثاني، هـــي إذن رؤيـــا بإحساس، وإحساس برؤيا، إنها بكل بساطة قصيدة الـــسؤال، قصيدة الكشف، قصيدة الحلم، وهي في الأخير كلام متكلّم كما يقول مارتن هيدجر، لذلك نحاول في دراستنا أن نقبض على:

47- مارتن هيدجر - نفس المرجع.

1- حلم للقصيدة، وعن سر التكلّم في كلام القصيدة وأن لا نقف عند المـباح من القول، والمصرح به من المعاني (فما ينبغي البحث عنه إذن يجب أن يكون في شعرية الكلام المتكلّم la parole parlée)[48].

2- فلسفة الحلم الذي يصاغ بواسطته الكلام الشعري.

إن قـصيدة الرؤيا هي إذن قصيدة السر، قصيدة الحلم وهي فوق ذلـك إحـساس عميق بالوجود قبل أن يتحول هذا الوجود إلى كلام متكلّم في فلسفة القول الشعري، وفي شعرية الكلام.

وعلـى فلـسفة الشعر أن تتوارى خلف ظلال الصورة الشعرية، تلبسها، وتتصهر في نسيج الكلمات، وتذوب في البنية الشعرية، ذلك أن الشاعر عندما يفلسف الأشياء فإن معاني اللغة المتداولة تضيق به، ولا تسعفه على التعبير عن رؤيته الفنية ولا يرضى عما هومكتشف من المعني، وما هومكشوف من الأساليب فيضطر إلى التعمية فيرتاد عـالم الرمـز، والاسـتعارة وينحـرف -عن قصد- عن الدلالات المتواضع عليها، ويخرق العرف اللغوي، وينهج- بوعي- غير نهج الأساليب المتداولة من قبل.

<u>فلسفة القول الشعري:</u>

يبدأ التفلسف بالنسبة لأرسطوب"دهشة"[49].

والدهـشة هـوانفعال الـذات وحيـرتها إزاء موقف أومشهد ما، فالتفلـسف بهـذا المعنـى هوانخراط في أسئلة اللماذا؟ والكيف؟ كما

48- مارتن هيدجر – نفس المرجع .

49محمد الزايد – المعنى والعدم –ص: 57

يذهب إلى ذلك الفيلسوف محمد الزايد.

وهكـذا يبدأ ميلاد قصيدة الرؤيا من لحظة حدوث دهشة ما تقود الشاعر في النهاية إلى صياغة أسئلة:

- ماذا؟
- وكيف؟
- وما؟

إن دهـشة الشاعر تقود إلى إنتاج سؤال الكيف واللماذا أما دهشة القـارئ فإنها تقود إلى محاولة صياغة أجوبة- ليست نهائية-لمعنى اللمـاذا، والكـيف الشعريين واللتين تقودا في النهاية إلى البحث في حركة المعنى، وفي فلسفتها.

وهـنا فرق آخر بين قصيدة التمثيل التي تبقى في حدود المحاكاة وقصيدة الرؤيا، التي تعيد بناء الأشياء وفق فلسفة خاصة، تغوص في أعمـاق الوجـود، تقتـرح أسئلة، وتحاول الإجابة عن أسئلة تراها مركـزية فـي النص، وتعيد صياغة أخرى بلغة تأتي معها القصيدة غيـر مألـوفة فـي تـراكيبها، وغير مسبوقة في دلالاتها، تخالف المتعارف عليه من الرؤى، وتتجاوز المكر ور، والمنجز من القول، والمعاني فتنتج صوتها، وتبني رؤيتها الخاصة.

فلسفة القول الشعري، هي إذن أسئلة النص الكبرى، صيغت بلغة شـعرية تـتعدى دلالات الألفـاظ الأولى، أوالمعاني المطروحة في الطريق بلغة الجاحظ.

ولعل من أبرز المقولات الجاحظية* التي أثارت جدالا واسعا بين النقاد العرب مقولة ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي... إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وجنس من التصوير).

وهي من النصوص النقدية التي تناولها العديد من النقاد العرب، واختلفوا في تفسيرها، ولعل مرد هذا الاختلاف يعود إلى طبيعة فكر الجاحظ ذلك أن (كل شيء معقد للغاية في آثار هذا الكاتب العجيب...فعلى النقد الحديث تقع تبعة التبصر والتدبر في هذا التشابك في الأفكار والآراء والأحاديث المتناقضة حيث لا دليل يقود خطى الباحث المتطلع للفهم، والفهم وحده.)[50]

وطبيعي أن يتباين فهم النقاد العرب لمقولة المعاني مطروحة في الطريق، ويختلفون في شرحها بل يكتنف شروحهم بعض الغموض، (وقد يقع هذا الغموض أحيانا حتى في الحالات التي يفهم فيها النص المعروض أمامنا ويتوصل إلى استخلاص تفسير مفهوم في الظاهر وهذا ما نعده نتيجة ذات قيمة إذ نستشعر من وراء النص هدفا خفيا أوفكرة مسبقة أوإشارة مغلقة يستحيل كشفها إلا إذا بنينا الفرضيات التي قد تقبل بتحفظ ولكنها على كل حال غير مرضية تماما).[51]

ففي حين يعتبر عبد المالك مرتاض مقولة المعاني مطروحة في

---

*فصلنا هذه المقولة في كتابنا السمة في التراث العربي القديم والذي نرجويطبع قريبا.

[50]شارل بلا – الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء تر إبراهيم الكيلاني– ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ب.ط ب.ت ص15

[51]شار بلا – نفس المرجع– ص : 13

الطريق (نظرية نقدية مبكرة في تاريخ النقد العربي وأن الأيام لم تستطع إبلاءها بما كرت، فإذا هي كأنها من نظريات النصف الثاني من هذا القرن، فهي إذن كأنها ولدت قبل أوانها بما لا يقل عن عشرة قرون.) [52]

فإن أدونيس يذهب إلى حد تحريفها والتقول على صاحبها حين زعم ("أن المعاني" ليست "مطروحة في السوق" كما عبر لجاحظ، ليست في الأشياء والوقائع قبليا ثم تأتي الألفاظ لكي تكون لها" آنية" أو"كسوة"أو"خدما".)[53]

ولم يقف عبد المالك مرتاض عند وسم هذه المقولة بالنظرية النقدية المكتملة، بل راح يقارن مقولاتها بمقولات أحد المنظرين للغة الشعرية في العصر الحديث فيبين (كيف يلتقي جان كوهن، وهوناقد من أصحاب المدرسة النقدية المعاصرة مع أبي عثمان الجاحظ على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات).[54]

وهناك فرق- حسب رأينا- بين معاني الطريق، ومعاني السوق، فالأولى مشاعة بين الناس، تتمرد على الملكية الخاصة، بينما تبقى معاني السوق منغلقة على المنظومة التي أوجدتها، وهي مخصوصة بفئة تحتكر مفرداتها، وتتصرف في لغتها، كما تتصرف في سعر السلع المعروضة في السوق.

والمعاني النصية تكمن قوتها، ومتعها في تمنعها عن لحتكار

---

[52]عبد المالك مرتاض -بنية الخطاب الشعري-دار الحداثة -لبنان بيروت-ط.1-1986

[53]أدونيس- مقدمة ديوان صلاح ستيتيه- الوجود الدمية- دار الآداب بيروت لبنان ط.11983

[54]عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - ص:17

المحتكرين مهما أوتوا من علم أولادعوا من وهم امتلاك الحقيقة النصية.

وحسب رأينا يجب ألا نأخذ لفظة المطروحة في الطريق على المعنى السلبي فنجعلها مرادفة للابتذال، أوالمهمل، وإنما يجب أن نفهمها على معناها البسيط (أي الملقاة على الطريق) بحيث يمر عليها جميع الناس دون الالتفات إلى معناها العميق حتى يأتي المبدع بحسه المتميز، فيلتقطها، وينقلها من معاني الطريق إلى معاني النص.

إن أبا عثمان يتحدث هنا- حسب رأينا- عن المعاني العارية قبل أن تلبس ثوب اللغة الفنية، أوبمعنى آخر عندما تكون المعاني مجرد خام في حالتها الطبيعية الأولى المشاعة بين الجميع، يدركها المبدع، وغير المبدع ولهذا قال:الشعر صناعة.

وأن يكون الشعر صناعة معناه أن تتوفر في الصانع الموهبة والقدرة الفنية، وأن توفر له المادة الأولية.

ولعل الجاحظ هنا أن يكون قد تأثر بمقولة أرسطو* (إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها.)

فالجاحظ يفرق هنا بين معاني النص الخاصة، ومعاني الطريق العامة. فالنخيل، والشرفات، والعيون، وحركة القمر مثلا تعرفها جميع الأمم، العرب منها، والأعاجم، غير أن ما يميز المبدع عن غيره من الناس هومقدرته على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء،

---

*يذهب جمال الدين بن الشيخ إلى حد الجزم بأن (النقاد العرب يقصدون بالصناعة نفس المعنى المتضمن لدى أرسطو فهم يستعملونها بالمعنى الحرفي للمصطلح....)جمال الدين بن الشيخ الشعرية العربية -ترجمة مبارك - محمد الوالي - محمد أوراغ - دار توبقال للنشر- ط 1 1996

والجمع بينها، وهوالقادر على إدراك مواقع، وإيقاع الكلمات، ونقل المعاني العارية من وضعيتها الأولى الساكنة إلى وضعيتها المتحركة، أي نسجها في صورة فنية تنقلها من معاني الطريق العامة إلى معاني النص الخاصة كما فعل الشاعر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أوشرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن الفنان البارع هوالذي لا يقف عند المعاني المشاعة بين الناس بل يلتقط هذه المعاني المطروحة في الطريق ويلبسها أثوابا تبدومعها للقارئ جديدة(ثوب النص) لأن ما هومطروح في الطريق هوفي الحقيقة المادة الأولية لصناعة الفن.

والفنان هوالذي يسموبلغته الفنية عن اللغة المشتركة (المعاني المطروحة في الطريق) ويخرجها مخرجا يكسبها سحر القول فيحقق بذلك(بلاغة التصوير).

وقد يمر الواحد منا على غابة من النخيل وقت السحر، وقد تصادفه عيون جميلة في حياته،، ولكنه قد لا يدرك العلاقات بين هذه العناصر كما أدرها الشاعر السياب بل قد تبدوللكثرين منا أشياء متنافرة لا تربطها علاقات خفية ولا ظاهرة. والشرفات تمتلئ بها المدن الحديثة التي نقطنها، والقمر يطلع ويغيب على مدار السنة دون أن نلتفت إلى العلاقة الباطنية الموجودة بين هذه الأشياء كما التفت إليها السياب في رائعته أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أوشرفتان راح ينأى عنهما القمر

فالعلاقة بين النخيل، والعيون، ووقت السحر تبدولنا نحن اعتباطية، متنافرة، إن لم نقل عبثية لأننا عاجزون على إدراك

المشترك بين الأشياء كما أدركه الشاعر المبدع. فلوأن الشاعر قال: عيناك غابتا نخيل وسكت، أوقال أوشرفتان وسكت لما كان في قوله إبداع حقا، ولكنه شرط هذا التشبيه بزمن محدد، فالزمن هوالفاعل في تحديد الصورة وهوشرط تحقيق جما ليتها، وهو- أي الزمن- هنا عبارة عن المفتاح الدلالي للصورة.

والإبداع الشعري - حسب رأينا- هومحاولة الاقتراب من الإجابة عن إحدى أسئلة الكيف؟ أوللماذا؟ أوما؟

إن هذه الإجابة حينما تتعلق بالشعر لا تحتاج إلى لغة فلسفية، وإنما إلى لغة شعرية تنسج صورة هذه الأسئلة ببراعة، وتعطيها شكلا خاصا له سحره المتفردة، سحر الفن الذي لم يسبق أن انخرط فيه المتلقي، ولم يعهده من قبل.

وإذ ترتفع اللغة بالإبداع إلى مستوى السحر الذي لا ينجلي مفعوله بانتهاء القراءة الأولى، والثانية، والثالثة.. فإنه يتم عندها تحقيق شرط الدهشة الأدبية التي تتجدد بتجدد زمن القراءة.

قصيدة الرؤيا هي نص الجوهر الذي لا تبليه الأيام، ولا يستنفذ معانيه الزمان، هي سحر يصعب على القارئ البرء منه، لأن مفعوله يتجدد بتجدد مقاربة القصيدة .

شعرية الكلام:

نعيد هنا صياغة السؤال الذي طرحه الشكلانيون وهو: ما هو الشيء الذي يجعل من نص ما نصا أدبيا؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو في ظاهرها أنها قد حسمت مع الشكلانيين الروس، غير أن المتأمل لطبيعة المناهج النقدية المتغيرة

- والـــذي هوسر حيويتها - يدرك أن السؤال سيظل سؤالا إشكاليا، خلافيا بين المدارس النقدية المختلفة، ويعزز هذا الزعم طبيعة الأدب نفـــسه الذي يستعصى على التقنين والتحديد الصارمين، ويتمرد على قولبته في أشكال ثابتة.

فاللـــسان إذن هـــو-في جميع الأحوال- مدار عملية القول الأدبي (الـــشعري، أوالـــسردي..) وهوشكل لا يمكن إفراغه من كل معنى، وإلا قتلـــناه، فالحـــروف كما يقال كائنات والمعاني روحها، وفصل الروح عن الجسد معناه هدم البنية وإيداع معانيها ظلمات القبر.

وحـــسب رأيـــنا فإنه يمكن حصر هذا الخلاف وتضييق المسافة الفاصـــلة بين الآراء، ذلك انه لا يمكن التعبير عن أي مضمون دون لغة، كما لا يمكن أن نتصور شكلا لا يحمل مضامين.

فما يجعل من نص ما نصا أدبيا حسب رأينا:

1- لغـــته التـــي تميـــزه عـــن بقية النصوص الأخرى (النص القانونـي- الاقتصادي..).

2- خصوصية الجنس داخل الحقل الأدبي (شعري، قصة رواية مسرح).

3- العـــرف الأدبي داخل المجموع المنتجة والمستهلكة للنص الأدبي في زمن ما.

وإذا كانت خصوصية الجنس، والعرف الأدبيين تعتبران من العناصر المتغيرة بتغير الزمان، فإن اللسان يعد من العناصر الثابتة والمشتركة بين العصور، وهومدار عملية الإبداع الأدبي. فما زلنا نتواصل إلى الآن مع قصيدة لعنترة والمتنبي، وقد نطرب لها رغم

بعد المسافة، وتغير الزمان، والمكان وتقادم المعاني.

لقد اخترت قصيدة "التأثر" للشاعر محمد الصالح باوية و"الذبيح الصاعد" للشاعر مفدي زكريا، لأنني اعتبرهما -إلى حد ما وبقدر متفاوت- قصيدتي رؤيا.

فالأولى تطرح فلسفة الثورة من خلال طرحها لمسألة التغيير الدلالي لوظائف الأشياء، والثانية تطرح فلسفة الثورة من خلال طرحها لمسألة الموت.

فالقارئ قد لا يستسيغ ثنائية الذبيح /الصاعد إذا بقي رهين ما تطرحه قصيدة التمثيل أي المحاكاة، لأن ذلك سيظهر تعارضا بينا بين الذبح الذي هوانعدام الحركة، والصعود الذي هوفعل، وحركة، ونشاط، وارتقاء.

ولا يستقيم المعني إلا بقراءة القصيدة على أنها قصيدة رؤيا، وبالتالي البحث في خلفياتها الفلسفية وبنياتها الإحالية.

المصادر والمراجع:

1 مارتن هيدجر –إنشاد المنادى– ت.بسام حجار– المركز الثقافي العربي– ط1994. ص53

2 مارتن هيدجر– نفس المرجع.

3 مارتن هيدجر – نفس المرجع .

4 محمـــد الـــزايد –المعنـــى والعدم – بحث في فلسفة المعنى – منشورات عويدات – بيروت لبنان – ط 1 –1975– 57

5 الحيوان – تح عبد السلام هارون –ج3 – دار الجيل بيروت ص 1132/131

6 شـــارل بلا – الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء تر إبراهيم الكيلاني– ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ب.ط ب،ت ص15

7 عبد المالك مرتاض –بنية الخطاب الشعري–دار الحداثة –لبنان بيروت– ط.1– 1986

8 ــأدونيس– مقدمة ديوان صلاح ستيتيه– الوجود الدمية– 17دار الآداب بيروت لبنان ط.11983

9 عبد المالك مرتاض – بنية الخطاب الشعري – ص:17

10 أرســطوطاليس _في الشعر–تح شكري محمد عياد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1993 ص 29

الثورة وتغيير الدلالة

الثورة وتغيير الدلالة:

في مفهوم الثورة

يـــرى محمـــد مندور أن أدب الثورة هو الأدب الذي يظهر بعد أن تشتعل الثورة وتحقق أهدافها، فيغير من اتجاهه ووظيفته.[55]

فالـــثورة حسب مندور تغير من اتجاه الشعر وفي وظيفته. فالشعر إذا يعتـــنق فلـــسفة الثورة يتخلى – مؤقتا – عن الكثير من أعراضه، ويغير من معجمه اللغوي ورؤيته للحياة، ويتولى مهمة التحريض والدعوة إلى الـــثورة والتمـــرد، "فالتمرد هو الوقوف ضد السلطة الحاكمة"، وهو أيضا الرفض العارم للوضع الإنساني كما يقول بول فولكيه.([56])

ويكـــاد التمرد عند مفدي زكريا، ومحمد الصالح باوية لا يختلف كثيـــراً عمـــا نجده عند "بول فولكيه" فهو رفض للسلطة الاستعمارية الحاكمـــة، وللوضـــع المـــزري للشعب الجزائري، فالرفض والتمرد سمتان بارزتان ومميزتان لشعر مفدي زكريا، ومحمد الصالح باوية.

هـــذا الـــرفض الـــذي نجده يظل ينموشيئا، فشيئا تغذيه الأحداث المأسوية التي مر بها الشعب الجزائري من جهة، وإجحاف المنظمات الدولـــية فـــي حـــق الشعب الجزائري من جهة أخرى "ففي دورتها الـــرابعة عـــشر مـــن سنة 1959، اعتبرت الأمم المتحـــدة استقلال الجزائـــر قـــضية فرنسية داخلية([57]) فصدم هذا القرار الشاعر مفدي

([55]) محمد مندور –ثورة الأدب – نقلا عن إبراهيم رماني –أوراق في النقد الأدبي – دار الشهاب ط 1985/1، ص 37

([56]) يحي الشيخ صالح – شعر الثورة عند مفدي زكريا– دار البعث قسنطينة ط 1987/1

[56] يحي الشيخ صالح –المرجع السابق

زكـــريا، وأحدث لديه خيبة أمل.

هذه الخيبة التي نجدها تتحول إلى رفض عارم:

لا نرتجي العدل من قوم سماسرة خير البرية منهم غير منتظر

ولا يكتفـــي الـــشاعر مفـــدي زكريا بالرفض بل يتعداه إلى اتخاذ القـــرار، فـــيعلن ضـــمنيا عن الاهتداء إلى الوسيلة المؤدية إلى نيل مبـــتغاه، ومبتغـــى الشعب الجزائري وهي الثورة المسلحة، ويوظف لذلك أحد رموزها وهوالدم الغالي:

مصيرنا بالدم الغـــــالي نقرره

في محفل الموت لا في عقد مؤتمر

فالمصير إذن حسب مفدي زكريا لا يتقرر كما تتوهم فرنسا في المحافـــل الدولـــيـــة المتآمرة على الشعوب الضعيفة، وإنما في مكان آخر يصبح فيـــه الدم الغالي الجزائري المالك الوحيد لسلطة الإقناع:

قسما بالنازلات الماحقـــات

والدماء الزاكيات الطاهـــــرات

والبنود اللامعات الخافقات

في الجبال الشامخات الشاهقات

نحـــن ثـــرنا فحياة أوممات...(58)

فالدم الجزائري له مكانة خاصة عند الشاعر مفدي زكريا فهودم طاهر، زكـــي جديـــر بـــأن يقـــسم به، والقسم لا يكون عـــادة إلا بعظائم الأشياء، والأمور.

---

[58]- مفدي زكريا- اللهب المقدس- المؤسسة الوطنية للكتـــاب، الجزائر- ط 1991/2ص71

القـــراءة الجيـــوسياسيـــة:

ينفـــتح الـــنص الـــشعري "الثائر" في ظاهره على قراءة للأحوال الجـــوية للـــوطن (دمدم الرعد)، وفي باطنه يرمز إلى قراءة المناخ الجيوسياسي للجزائر آنذاك.

ففـــي الخمسينيات نشطت الحركات التحررية، وتوسعت رقعتها في الـــوطن العربـــي بخاصة، يؤكد ما نذهب إليه الجملة الشعرية التي تلت صوت الرعد "هزتنا الرياح" وفي ذلك دلالة صريحة على رياح التحرر.

بعـــد القراءة الجيوسياسية للجوالعام، ينتقل الشاعر إلى توجيه أمر إلـــى متلقين مجهولين مستترين خلف ضمير أنتم "حطموا الأغلال". هذا الفعل الدال على العنف، والقوة يأخذ مكان الصدارة في القصيدة، وعنه تتفرع دلالة المواجهة والصراع الدامي يؤكد ذلك قول الشاعر "إمضوللسلاح".

فالفعـــل "حطمـــوا" يعتبـــر إذن بـــؤرة القصيدة التي تتفرع منها الأحداث، وتنشأ عنها الدلالة المركزية (الثورة /العنف).

ويتبع الشاعر ذلك الفعل بفعل آخر يوجب فيه على متلقي الخطاب الإفـــصاح عـــن فعل فعله، والإعلان صراحة عنه (حطموا/ اهتفوا) فالخطـــاب هـــنا (يتـــسم بحضور صوت المتكلم وعليه فإن الخطاب يـــصاغ نحـــويا اعـــتمادا علـــى ضمائر المخاطب وضمائر المتكلم، واعـــتمادا أيضا على زمن الحاضر كما تعتمد صياغة الخطاب على علامـــات لغـــوية لها صلة بالإحالات الزمنية والمكانية مثل «الآن"، "هنا"...إلخ. كما تعتمد صياغة الخطاب أيضا ومن ناحية أخرى على علامات لغوية تحيل على المسافة التي يقيمها الصوت المتكلم إزاء ما

يعلـــنه، ويقوله مثل صيغ الشك، والريب، والترجيح مثل لفظ "ربما"، "قــد" كمـــا أن صياغة الخطاب تشتمل على علامات لغوية تشير إلى الحالـــة النفـــسية التـــي عليها الصوت المتكلم مثل النعـــوت ونقاط التعجب...إلخ[59].

فالمقطع الأول ينقلنا إلى حضور مواجهة نجهل أحداثها ونجهـل طرفيها.

هكذا إذن يجد القارئ نفسه شاهدا على فعل التحريض على حمل الـــسلاح (امضوا للسلاح) وعلى المواجهة بين ذاتين، أحدهما مستترة خلـــف ضـــمير أنتم (حطموها أهتفوا/أمضوا) وذات مجهولة ما كان المتلقـــي ليـــستطيع تحديـــد هويتها لولا إشارة لغوية توجه الخطاب وتتـــصدره وهـــي ياء النداء، ومن ثم يتم تحديد المنادي الموجه إليه الخطاب "يا فرنسا".

وبعـــد الـــنداء يـــتم تقرير الإعلان عن نهاية الوجود للموجود المنادي "اشـــهدي الـــيوم الآخـــر"، وتبرز ضرورة التساؤل هنا عن سر هذا اليوم الأخر، في ماذا؟ هل هوفناء الكون؟ هل هوفناء فرنسا كشخصية اعتبارية؟

لا شـــك أن المقصود هنا هواليوم الأخير في حياة وجود الموجود المرفوض (فرنسا).

وعـــن نهاية وجود الموجود المرفوض يولد الموجود المرغوب وهوالـــوطن الجزائـــري المغتـــصب ويســـمى، (إن هذه التسمية لا تقتـــصر فقط على منح اسم لشيء يفترض أن يكون معروفا من قبل

---

[59] ملامح الكينونة لدى هيدجر – ت عبد العزيز بن عرفة مجلة دراسات عربية دار الطليعة- عدد 11/أيلول /سبتمبر ص:14

ولكن الشاعر في قوله الكلام الجوهري إنما يدفع الموجود لن يصبح مــسمى وبفعــل هــذه التــسمية لأن يكون ما هوعليه وبذلك يصبح معروفا بوصفه موجودا.الشعر هوتأسيس للوجود بواسطة الكلام(60).

فالــيوم هــنا المعبــر عن الزمن لا يقصد به المدة الزمنية المعروفة كالساعة، واليوم، والشهر والسنة، وإنما المقصود هنا الزمن الوجودي.

وعلــيه يكون اليوم الأخير معناه هنا نهاية وجود فرنسا كشخصية اعتــبارية مــستعمرة، وميلاد الوطن الجزائري كشخصية اعتبارية جديدة مستقلة.

وبعــد أن يــتم الإفــصاح عن أحد طرفي المواجهة وهي فرنسا يــتحول الشاعر إلى الإفصاح عن الذات المتخفية تحت ضمير أنتم، والموجه إليها الخطاب، ويتضح المقصود بأمر التصريح " اهتفوا".

ويتصدر الخطاب الموجه إلى أنتم أداة نداء " يا رفاقي" هذا النداء مــوجــه إلــى ذوات تحــدد هويتهم بواسطة المكان الحاوي للذوات المقصودة بالخطاب، والتي أضمرت هويتها تحت " اهتفــوا".

هكذا يتحد الشاعر مع أنتم (رفاقه) في مواجهة هي فرنسا

يا رفاقي:

في الذرى.

في السجن.

في القبر..

وفي آلام جوعي.

---

[60] مارتن هيدجر – المرجع السابق–ص:62

هذا الحرف في تحديد هوية المكـــان:

الذري.

القبر.

السجن.

آلام الجوع.

وتؤلـــف هـــذه الأمكنة مجتمعة مكانا واحد هوالوطن المغتصب، فالشعب الجزائري أيام الاستعمار كان إما:

- في السجن.
- في القبر.
- مشرد بلا مكان تعصف به رياح الفقر والبؤس.

وبـــتحديد هوية "الأنتم" الموجه إليهم الخطاب في المقام الثاني(يا رفاقـــي)، يـــشرع الـــشاعر في الإفصاح عن مضمون الخطاب بـــ: "**قهقـــه القيد برجلي**"، هذه الجملة أوالصورة الشعرية تتجاوز المنجز الـــشعري العـــادي إلى ما يسميه "جان كوهن" في شعريته بالانزياح، أوالانحراف.(Deviation).

فهـــذه الجملة، أوالصورة تشخص القيد، وتجسمه، وتصبغ عليه صفة من صفات الإنسان الساخر، وهي القهقهة.

قهـــقه القـــيد برجلـــي.. يا رفاقي

حدقوا فالتأثر يجتر ضلوعي

فالـــشاعر هاهـــنا يكتفي بذكر صفة للتدليل على هوية الموصوف فرنسا/ القيد.

والشاعر هنا يشكومن قيد وضع في الرجل، ولعل في ذلك رمز

إلـــى المـــبالغة في إذلال الشعب الجزائري وتصنيفه في مراتب دنيا يتـــساوى فـــيها – في نظر المستعمر– مع الحيوانات المتوحشة، لذا يجـــب تقيده، وترويضه حتى لا يتمرد ويثور على المستعمر، ولعل هذا ما جعل فرنسا/القيد تسخر من خطاب الشاعر (حطموها/اهتفوا) وتسخر من وعيده وتوعد (يا فرنسا اشهدي اليوم الأخير).

والـــشاعر لا يستـــسلم لفرنسا/القيد، وإنما يستمر في تحريضه، ونداءا ته، ينادي على رفاقه، ولما يستجيبوا لندائه يفصح عن فحوى خطابه.

يا رفـــاقـــي حـــدقـــوا...فالثـــأر يجتـــر ضلوعي

هكـــذا يـــتحول الـــثأر إلى حيوان خرافي يجتر ضلوع الشاعر، ويـــصبح التخلص من هذا الحيوان الجاثم على صدره المتغذي على ضلوعه لا يتحقق إلا بأخذ الثأر من المستعمر الفرنسي.

ولعـــل فـــي هذا البيت تناص أواستحضار لنص غائب نزعم أنه للشاعر القديم ذوالإصبع العدواني:

يا عمروإلا تدع شتمي ومنقصتي

أصر بك حيث تقول الهامة اسقوني [61]

<u>**التحول في الرؤيا/تحول في الدلالة:**</u>

تتحول الثورة في رؤيا الشاعر إلى جنون يسكن الجسد ويتحول الجسد إلى مكمن للثورة، ومن الجسد يتم انتشار عدوى الجنون إلى

([61]) والهامة الرأس، قال الأصمعي: العرب تقول العطش في الرأس، وقال غيره.يقال أن الرجل إذا قتل فلم يدرك بثأره خرجت هامة من قبره فلا تزال تصيح اسقوني، اسقوني حتى يقتل قاتله.

مغارات الوطن وربوعه:

يا جنون الثورة الحمراء... يحتاج كياني ومعارات ربوعي

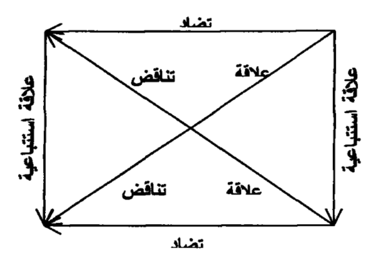
نحن إذن أمام ثورة حمراء تكتب أحداثها، وترويها بالدم الطاهر، ونحن أمام جنون ينتشر ليعم ربوع الوطن ومغاراته، وهي إشارة إلى شمولية الثورة، واستجابة الشعب لنداء الثورة الحمراء، وبعد أن يئس من الثورة البيضاء والحلول السياسية، وفي ذلك تحول في رؤيا الشاعر، ونظرته لوسائل استرجاع الوطن، ولهذا حرص على وصف الثورة بالحمراء، كما حرص على مخاطبة جنون الثورة.

والجنون يقابله في اللغة العقل وفي ذلك إشارة واستدعاء للمجنون الغائب، وإصرار على استبعاد العاقل الحاضر، فالثنائية: الجنون/العقل تصبح تحمل دلالة عميقة، فاستدعاء احتياطي الثورة La reserve de la revolution (الجنون) معناه اليأس من مخاطبة الآخر المستعمر كإنسان سوي عاقل، والتأكد من عجزه على فك، وفهم شفرات الخطاب السابق العاقل، وبذلك وجب نقل الخطاب من حقل دلالي عاقل إلى حقل دلالي آخر، هوحقل الجنون.

وارتياد عالم الجنون يترتب عليه ظهور عناصر دلالية واختفاء أخرى، (فإذا سلمنا بأن الدلالة د هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور د متسما بغياب مطلق للمعنى ونقيضا لـ د. وإذا افترضنا أن المحور الدلالي د يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين متضادين Contraires فإن كل واحد من هذين

السيمين يحيل على نقيضه Contradictoires،[62]

ووفقا للمربع السيميائي الغريماسي يمكن قراءة النواة الدلالية: الجنون/العقل.



ونستنتج من قراءة المربع السيميائي أن استدعاء الشاعر لجنون الثورة يترتب عليه انتفاء وسقوط للمسؤولية الجزائية، والأخلاقية، ولعل في ذلك إشارة من الشاعر إلى الخطاب المضمر، المسكوت عنه، والذي نقرؤه من خلال إشارة، وفعل استدعاء الجنون الموحي باستباحة كل الوسائل لاسترجاع الوطن المغتصب.

بعد هذا تأتي ثمانية أبيات مصدرة بقسم غريب:

أقسمت أمي بقيدي بجروحي سوف لا تمسح من عيني دموعي

إن القسم الذي يتصدر هذا البيت فيه امتناع عن فعل فعل يستبطن ضعفا (مسح الدموع).

وفـــيه إقــرار بالهــزيمة والاستسلام لليأس، يدل على ذلك إشارة الدموع، ولذا امتنعت الأم عن فعل فعل متعلق بوظيفتها كأم، منسجم مع طبيعتها البيولوجية وتركيبها النفسية.

[62]رشيد بن مالك – مقدمة في السيميائية السردية – دار القصبة – الجزائر ص 14

والامتناع هذا يمتد زمنه إلى المستقبل (سوف لا تسمح)، ويرتبط بإقرار فعل يفسره البيت الموالي:

أقسمت أن تسمح الرشاش والمدفع والجرح بمنديل دموعي

هكـــذا غيـــرت الثورة وظيفة الأشياء، وأعادت تقسيم الأدوار بين الـــرجل، والمـــرأة، فالمـــنديل انـــزاح عن وظيفته الأصلية (مســـح الدمــــــوع)، وأنـــيطت به مهام أخرى، صارت أكثر أولوية في سلم أولويات الثورة (مسح الرشاش-المدفع-الجرح) فالمنديل أصبح ينتمي إلى الحقل الدلالي.

- المـــدفـــع.
- الرشـــاش.
- الجـــرح.

المنتمي في كليته إلى حقل الثورة الحمراء.

والثورة أضافت إلى المرأة/الأم أعباء جديدة، إذا اضطلعت بمهام كانت في وقت السلم حكرا على الرجال.

وصبايـــا مخـــدرات تبـــاري

كالبـــوءات تستفـــز الجنـــــــــودا

شاركت في الجهاد آدم حوا

ـــه، ومـــدت معـــا صمـــا وزنـــودا

أعملت في الجرح أنملها اللـــ

دن، وفي الحرب غصنها الأملـــودا[63]

---

[63] مفدي زكريا – قصيدة الذبيح الصاعد – ديوان اللهب المقدس.

لقد رضت حواء بالمهام الجديدة، وأقسمت على ذلك:

أقسمت أن تغســل الجــرح..

وتعدوشعلة تضرم أحقاد الجمــوع

أقسمت أن تحمل المدفع مثلي..

أن ترش الدرب بالعطر الخطيـــب

أن أراها ضربة عــذراء تغزو..

بسمة السفاح في السهل الخصيــب

أقسمت أن ترضع الفجر وأختي..

في ضفاف الموت في عنف اللهيب

أقسمت أن تسقي الأشلاء شوقا..

وحنــانا وعطــورا في الـــدروب

أقسمت أن تحفر القبــر معي..

قبــر فرنســا، وتغنـــي للحيــاة[64]

وينــتقل الشاعر من فعل التحريض "حطموها/اهتفوا" ويتخلى عن وظــيفة الإخــبار "أقسمت أمي بقيدي، بجروحي.." ليضطلع بوظيفة جديــدة تــتحول فــيها أنا الشاعر من مجرد أنا متفرجة مكتفية بفعل التحريض أوالإخبار إلى أنا مشاركة فاعلة في فعل الثورة:

أنت (أوراس) أنا، ملء كياني، وأنا الإعصار في عيد الطغاة.

هكــذا تلــتحم أنا الشاعر مع المكان، وتصبح جزء من جغرافية الوطن.

---

[64]محمد الصالح باوية – قصيدة الثائر – نقلا عن صالح خرفي– الشعر الجزائري المؤسسة الوطنية للكتاب 1984 ص 86

واقتـــران أنـــا الـــشاعر بجبل الأوراس، أنت/أنا، إنما هواقتران بالشموخ، وعلوالهمة، فالعرب تقول فلان كالطور العظيم.

وباتحـــاد الطبـــيعة مــــــع الإنـــسان/ الشاعر تتشكل أنا الوطن: أنـــت/أنـــا/ملء كياني، هذا الإتحاد يتحول إلى إعصار وبراكين تلقي بحممها ونيرانها على العدو:

وأنا الإعصار في عيد الطغاة

وأنا الرعب الذي هز فرنسا، ولوى القيد وغنى للحياة.

أنا جبار، ورعد، وانفجار، أحمل الفجر بأيد داميات

وأحس الريح تعوي في ضلوعي، وتدوي في حقولي، في لهاتي.

ثنائيـــة: الظـــلام/الفجـــر

والـــشاعر إذا يـــتوحد مــــع الطبيعة: أنت/أوراس/أنا يتحول إلى إعـــصار، ورعب، وانفجار، وهوإذا يفعل ذلك إنما ينتقل من مرحلة التحـــريض، والإخـــبار كمـــا سبق وأن ذكرنا إلى المشاركة الفعلية وهوبذلك يقترب من معانقة الفجر/الأمل (احمل الفجر بأيد داميات).

والفجر هنا رمز الخلاص إذا هوحركة زمنية طبيعة، تعقب حركة الليل (رمز الاستعمار) وتبدد ظلامه.

يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ

في الآهـــــــــات في قطف الدموع

قهقه القيد برجلي يـــا رفاقـــي حـــدقوا

فالثـــــــــأر يجتـــر ضلـــــوعـــي

ونـــتوقف عند جملة "قطف الدموع " فهي كما يقول لوتمان تنتهك

حرمة التوقعات.[65]

"فالمتلقـــي لإشـــارة قطف" ترتسم أمامه دلالة متوقعة تستتبع فعل القطف: ثمار ناضجة، وردة مكتملة لكن الشاعر يفاجئ القارئ بعملية قطـــف غـــريبة ينكسر معها أفق توقع الملتقي، وتلتبس لديه الدلالة، ويشكل عليه تخريج المعنى، وهي قطف الدموع.

هـــذه الجملـــة "قطـــف الدموع " تدعونا لإعادة القراءة والتأويل، فالقطـــف يأتي عادة بعد عملية النضج، والنضج هنا معناه تراكم قدر معـــين من الزمن، والزمن هنا هوالزمن الكولونيالي الذي تراكم مدة قرن ونصف القرن.

وبتـــراكم زمن، وجرائم الاستعمار خرج الدمع عن طبيعته إذ لم يعد ذلك السائل المعهود بل تحجر وتجمع حتى صار على هيئة ثمار ناضـــجة، وهي إشارة كاشفة لسلوكيات المستعمر، فأثار الدمع ستظل تمتـــثل الدلـــيل المادي الشاهد على جرائمه التي لا تمَّحي، ترى في عيون اليتامى، والثكالى والمعطوبين.

وإذا كان البيت:

يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ، في الآهات في قطف الدموع

قـــد حقـــق الـــوقفة العروضية، فإن الوقفة الدلالية لا تتحقق ولا يكتمل الخطاب إلا بالبيت الثاني:

قهقه القيد برجلي يا رفاقي.. حدقوا فالثأر يجتر ضلوعي

---

[65]ينظر روبرت شولز – السيمياء والتأويل – تر –سعيد الغانمي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت –ط 1 –1994 –ص 87

هذه الجملة الثأر يجتر ضلوعي " التي تتكرر في القصيدة على شكل لازمة أكثر من مرة تؤكد هاجس الشاعر المركزي وهوالأخذ بالثأر.

ودبيب الثأر في جسمـــــي ضـــــرام،
وأزيز، وارتعــاش، واهتياج
يا رفاقي ركزوا المدفع في أشبـــــاح
حيارى وأطفئوا نور السراج
البسوا الصفصاف، والكوة والصخرة
وذوبوا بين أشداق الفجــاج
بضع ساعات.. ونصليهم سعيـــرا..
خبر الرشاش يرنوا للعبـــاد
قد أطلوا.. لقنوهم قصة المدفـــع،
والبعـــث دفوقـــا في الوهاد
لقنوهم غضبة الأحرار ترويهـــم..
فنـــاء، وانهـــزامـــا وحدادا

يبدأ الثأر بالاشتغال على الجسد كمكمن للنار المتأججة في الضلوع، وتشهد مادة الجسم تحولات وانصهارات مادية وسيكولوجية، وإذا يصل الجسم إلى ذروة انفعالاته "الهيجان" تجتذبه الثورة إلى دائرتها، وتوكل إليه مهام جديدة، هكذا يغدوا صوت الشاعر هوضمير النص " نصليهم سعيراً" فهولا يكتفي بالتحريض والتخطيط، وإنما يتولى توجيه المعركة في الميدان:

"ركـــزوا المدفـــع في السفح، وفي قلب الروابي والفجاج، حدقوا

خلف الروابي..."

وتدخل القصيدة مستوى آخر من مستويات الحلم :

هاأنا أصغي لطفلي يتغنى، وينادي قد مضى عهد الخنوع

وأرى قربي عجاجا داكنا يحبوا كطفلي.. إنها آلف صبية

تخطف المدفع مني.. قلت من أنت؟ فقالت أنا بكر عربية

قذ فتنى موجه البعث فداء.. أنا للثورة من أمي هديـــــة

أيـــن أشلاء خطيي يا رفيقي أنا للأشلاء شوقا وهيام أنا شلوملهم يحنوعلى مهجة الرشاش في عنف الظلام

ويغفوالحلم على كابوس (أشلاء ثائر) يحرم الأنا الناصة من لذة الحلم:

يا رفاقي في الأماني في الجزائر قد غفا حلمي على أشلاء ثائر

وتكـــتمل الـــرؤية الـــشعرية، ويتدرج النص الشعري شيئا فشيئا نحوالنهاية /البداية:

حطموها واهتفوا ملء الأثير يا فرنسا اشهدي اليوم الأخير

وتحقق بذلك حلم النص بعد أربع سنوات من نشره، وتشهد فرنسا المـــستعمرة بالفعـــل يـــومها الأخير بالجزائر سنة 1962 وهواليوم المؤرخ به لميلاد الوطن الجزائري الحر.

المصادر والمراجع

1- محمــد مندور ثورة الأدب نقلا عن إبراهيم رماني أوراق في النقد والأدب دار الشهاب ط 1 1985 ص 37

2- يحي الشيخ صالح – شعر الثورة عند مفدي زكريا- دار البعث قسنطينة ط 1987/1

3- يحي الشيخ صالح –المرجع السابق

4- مفدي زكريا – اللهب المقدس – المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر – ط 2 /1991/ص 71

5- ملامح الكينونة لدى هيدجر – تر –عبد العزيز بن عرفة – مجلة دراسات عربية – دار الطليعة- عدد 11/أيلول /سبتمبر.ص:14

6- مارتن هيدجر – المرجع السابق–ص:62

7- رشيد بن مالك –مقدمة في السيميائية السردية –دار القصبة للنشر 2000 ص 14

8- مفدي زكريا – قصيدة الذبيح الصاعد – ديوان اللهب المقدس.

9- محمد الصالح باوية – قصيدة الثائر – نقلا عن صالح خرفي- الشعر الجزائري المؤسسة الوطنية للكتاب 1984 ص 86

10- ينظر روبرت شولز – السيمياء والتأويل – تر –سعيد الغانمي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت –ط 1 –1994 –ص 87

فلسفـــة المـــوت

يعــد المــوت مــن القضايا التي شغلت بال الإنسان منذ القدم، وجعلته يطرح على نفسه أسئلة كثيرا ما كان يقف عاجزا عن الإجابة عنها إجابة قاطعة، أين نذهب بعد الموت؟

هل الموت نهاية مسيرة الإنسان؟

هل فعل الموت يقع على الروح أم على الجسد أم عليهما معا؟

هل هناك حياة ثانية بعد الموت؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ظلت وما تزال متباينة تباين الثقافات والمعــتقدات.ففــي حــين يرى البعض أن الإنسان إذ ما مات انتهت مسيرته وتحول إلى تراب، يرى البعض الآخر أن الموت ما هي إلى بدايــة حــياة أخــرى، أبدية، لا عمل فيها، وإنما هي محصلة للحياة الأولــى. أما اعتقاد آخر فيرى أن الإنسان إذا ما مات انتقلت روحه إلى كائن آجر، بمعنى أن فناء الجسد يجعل الروح تستبدله بآخر. إن مــا يزيد في استحالة الإجابة عن السؤال إجابة مادية، ملموسة هوأن الإنسان الحي لم يعش تجربة الموت تجربة ذاتية مما حذا "بياسكال " "pascal إلى القول:" إني في حالة جهل تام بكل شئ، وكل ما أعرفه هــو لابد أن أموت يوما ما، ولكنني أجهل كل الجهل هذا الموت الذي لا أستطيع تجنبه "[66]

ورغــم جهــل الإنــسان لفعــل الموت، فإنه يظل يحس وقعه، ويستــشعر آلامــه، ويصطلي بناره من خلال تجربة الآخر الحبيب/ العزيز/ القريب.

---

[66]عبد الرحمن بدوي – الموت والعبقرية – وكالة المطبوعات الكويت :ص:42

إن قارئ * شعر مفدي زكريا، وخاصة ما جاء في ديوان اللهب المقدس تستوقفه ظاهرة جديرة بالتسجيل وتوقف الدارس عندها.

هـــذه الظاهرة تتجلى في رؤية الشاعر للموت والحياة، وفي كيفية بنائه للثنائية الضدية : الموت /الحياة.

إن كلمـــة الموت في نصوص الشاعر تتعدى معناها البيولوجي الـــضيق (أي توقف نشاط الخلايا الحية) لتصبح علامة لغوية حرة تـــتعدد دلالــــتها بتعدد ورودها في سياق النص الشعري، فالموت في شعر مفدي زكريا كما لا حظنا يتمظهر في مستويات ثلاث.

<u>موت الوطن /حياة الوطن:</u>

ففي قصيدته التي أصبحت نشيدا للدولة الجزائرية نقرأ:

قسما بالنازلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات

نحن ثرنا فحياة أوممات

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[67]

وبالرغم من أن الشاعر يقابل لفظيا بين الحياة والممات إلا أنه يترك اللفظتـــين تشعان بمعان يؤكدها السياق، فليس الموت هنا ما يقابل الحياة بالمعنى اللغوي للكلمتين، وليس الحياة المعنية هنا هي حياة الجسد.[68]

---

*استعمل هنا كلمة قارئ بالمفهوم الاصطلاحي النقدي، أي دراسة الشعر وفق منهج نقدي واستغلال آلياته وأدواته الإجرائية.

[67]) مفدي زكريـــا اللهـــب المقدس ص 71

[68]يحي الشيخ صالح – شعر الثورة عند مفدي زكريا – دار البعث ط 1 1987 ص189 190

إن الموت الذي يتحدث عنه الشاعر في هذا المقطوعة الشعرية يأخذ بعدا دلاليا آخر مخالفا للموت الذي يحدث بهدم البنية، أوبأخذ الروح. فالموت الذي يعنيه الشاعر هنا هوالموت الحضاري، أي موت الوطن، أوحياة الوطن ككيان بشري له خصوصياته المتميزة، ولهذا استعمل الشاعر ضمير ال: نحن في الشطر الأول من البيت الثاني:

نحن ثرنا فحياة أوممات..

وحدد في الشطر الثاني المخصوص بهذه الحياة:

.....وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

هذا المخصوص الذي يتردد ذكره على شكل لازمة أربعة مرات فـــي القــصيدة، يؤكد القضية المركزية للشاعر المتمثلة في التضحية بالنفس من أجل حياة الوطن.

<u>موت الجسد /حياة الوطن:</u>

وأقض ياموت في ما أنت قاض

أنا راض إن عاش شعبي سعيدا [69]

يفتـــتح الشاعر البيت بفعل أمر « وأقض يا موت" والأمر يكون عـــادة من آمر إلى مأمور أقل منه مرتبة، ينتظر منه تطبق أوامره، غيـــر أن المـــتأمل لهـــذا الأمـــر يجده يتضمن نوعا من الاستسلام للمأمـــور، والرضـــوخ له عن طواعية. ونلتمس أيضا في هذا الأمر نـــوعا من الاطمئنان، والرضا المشروطين بتحقيق هدف نبيل، يتمثل

---

[69] مفدي زكريا –اللهب المقدس ص 71

فـــي توفيـــر حياة جديدة للوطن. فالموت هنا يأخذ بعدا دلاليا عميقا، ويتحول إلى حياة.

فـــزبانة الذي يتحدث الشاعر باسمه، لم يكن ينظر إلى الحياة في بعـــدها الـــضيق، ولم تكن تهمه حياة الأشخاص كأشخاص طبيعيين، وإنمـــا كـــان يحمـــل معه هم حياة الوطن كشخص اعتباري بلغة – القانـــون الدســـتوري– وبالتالي هانت عنده التضحية بالنفس من أجل استمرار حياة الشخص الاعتباري، الذي هوالوطن الجزائري.

وما يؤكد ما أذهب إليه من زعم قول الشاعر:

أنا إن مت فالجزائر تحيا

حرة مستقلة لن تبيدا [70]

فالأنـــا الفردي للبطل "زبانة" يضحى من أجل استمرار حياة الأنا الجماعي "الوطن".

ويتجلى إيمان البطل بهذه التضحية، ورسوخ هذه القناعة لديه في اســـتعماله أداة " لن " التي ينفي بها الإبادة عن الوطن في الحاضر، ويمتد فعلها إلى المستقبل:

أنا إن مت فالجزائر تحيا حرة مستقيلة لن تبيدا

ويمكن لنا أن نستخلص من هذا البيت ثنائية جديدة يمكن تسميتها ب:

موت الشخص الطبيعي/حياة الشخص الاعتباري.

وهكـــذا نكـــون أمـــام حـــياة يميل منحناها إلى التناقص، ويتجه نحـــوالانعدام هـــي حـــياة البطل (الشهيد زبانة)في مقابل حياة أخرى

---

[70]نفس المصدر ص 10

يـستمر منحناها في التصاعد، ويطمح إلى الديمومة هي حياة الوطن المفدى بالروح. فكلما سقط شخص من الأشخاص الطبيعيين إلا وكان ذلــك بمــثابة إضافة لبنة جديدة في بناء صرح الشخص الاعتباري "الوطن"، وضمان ديمومة الحياة الحرة لديه.

- الذبيح /الصاعد

ثنائية موت الجسد/خلود الروح.

قام يختال كالمسيح وئيــــــدا

يتهادى نشوان يتلوالنشيدا

باسم الثغر كالملائك أوكالط...

فل يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه جلالا وتيهـــــا

رافعا رأسه يناجي الخلودا

رافلا في خلاخل زغردت تم...

لأ من لحنها الفضاء البعيدا

يـــبدأ الشاعر قصيدته بفعل" قام " هذا الفعل الذي يدل على القيام الإرادي، « ويدل على حركة الجسم الذاتية غير الملاقية لغيرها".[71]

ويتـــبع الشاعر فعل قام بأفعال، وأوصاف ترسم للمتلقي الجوالنفسي للموصـــوف "زبانـــة" قـــام يختال"يتهادى نشوان" "باسم الثغر"، يستقبل الصباح الجديدا"، شامخا أنفه"، «يناجي الخلودا"، " رافلا في خلاخل"..

ولا نكاد نجزم أننا حقيقة في عرس، وأن الموكب سينتهي بنا إلى

---

[71]أبوأوس إبراهيم الشمسان الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه – ذات السلاسل للطباعة والنشر – الكويت.

مكان حددناه، ورسمنا أبعاده في الذهن حتى يصدمنا الشاعر بصورة تحطم كل ما بنيناه من رؤى، وأفكار عن القصيدة:

وامتطى مذبح البطولة مـــعـــ

راجا ووافى السماء يرجوالمزيدا

فنرجع نبحث عن مفاتيح جديدة للولوج إلى دهاليز النص الشعري، بـــدءا بعنوان القصيدة: الذبيح/ الصاعد، ووقوفا عند الجملة الشعرية "" امتطـــى مـــذبح البطولة" ومن الجملة تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية"[72].

إن هـــذه الجملة ترتسم أمامنا أسئلة عديدة، وتتشابك عندها خيوط كثيـــرة، فنـــضطر إلـــى دخول النص الشعري برؤيا جديدة، تتجاوز القـــراءة الحـــرفية " والقـــراءة الحرفية هي قراءة أهل الظاهر وهم المتمسكون بحرفية النص، الممسكون عن التفسير والتأويل "[73]

هـــذه الـــرؤيا الجديدة تجعلنا ندرك أننا أمام نص محجب ليس ما يظهره هي بالضرورة معانيه الوحيدة.

والـــدارس الجـــاد يجـــب ألا يرضى بما هوجلي، ومكتشف من المعاني، بل عليه أن يلج عوالم النص المجهولة، ذلك أن (النص بحد ذاته بما هوظاهر مرفوع، وبما هوبعيد وقصي خاصة الشعري منه، التـــباس ولـــيس كل ظاهر نص غايته وان كان يدل عليها لذلك كان التحليل تتبعا واستقصاء متأنيا لهدا الدال ومدلولات.)[74].

---

[72] عبد الله محمد الغدامي –تشريح النص –دار الطليعة بيروت –ط، 1987. ص 40

[73] علي حرب –قراءة ما لم يقرأ –نقد القراءة – الفكر العربي المعاصر ك2 شباط 1989

[74] سامي سويدان– للنص اللازم، النص المتعدي –الفكر العربي المعاصر –تموز ،آب 1988

إن على الدارس أن يسعى إلى اصطياد المعاني الشاردة كما يقول المتنبـــي.وأن يــتعلم فن تتبع أثر المعاني، يقصها، في تأني، وصبر حتى يظفر بما يريد.

وحتـــى يكتسب عمل الدارس صفة القراءة الجديدة المتأنية، فإن عليه أن يكتشف من الأثر، ما لم يرد له صاحبه أن يكشف، أوأضرب صاحبه عن البوح به ما لم ينخرط القارئ في لعبة الأدب.

لعـــبة الأدب هي إذن الإنفراد بالنص، محاورته، استفزازه، واستدراجه للبوح بما أخفاه، وعماه كاتبه من المعاني، فتحقق اللعبة هذه التمتع بالنص، وإمتاع القاري.

والتمتع يتحقق باكتشاف طبقات جديدة لم يصلها التنقيب من قبل، والوصول إلى مناطق كانت مجهولة من النص، وفتح أبواب، ونوافذ ظلت مغلقة قبل هذه القراءة.

إن نـــص الذبيح الصاعد رغم بنية شكله التقليدية الخليلية* لا ينقاد بـــسهولة للقارئ، ويظل يتمنع عن كل قراءة استهلاكية لا تدخل في مغامـــرة مـــع الدال* (بل انه غالبا ما يقاومها بأشكال شتى بدءا من الانغـــلاق، ووصولا إلى المراوغة، والمفارقة بين الظاهر، والباطن والمعلن والكامن من أهم أوجه هذه المقاومة، وأكثر أصالة، غير إن الـــنص فـــي انغلاقه يشير إلى مفاتيحه، والمسارب، المداخل المؤدية إلى باحاته، وأعماقه، وفي مراوغته يومئ إلى النواحي أوالاتجاهات،

---

*نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض.

*التعبيران لرولان بارت L' aventure Du signifiant

والوجهات التي تتيح التمكن منه وأخــذه).[75]

ثنائية سكون / حركة:

إن بنية قصيدة الذبيح الصاعد في انغلاقاتها على القراءة الحرفية تــشير ضمنيا إلى مفاتيحها، والمسارب المؤدية إلى باحاتها، فقراءة الجملة الشعرية الذبيح/ الصاعد المتصدرة للقصيدة قراءة حرفية تولد لديــنا نــوعا مــن التوتــر علـــى مـــستوى التصور بقلبها للثنائية حــركة/ســكون التي ينبني عليها الكون، وتحويلها إلى ثنائية عكسية جديدة تكسر المنطق العقلي سكون/حركة، ذبيح /صاعد، وتكسر معها الميــثاق الــشعري الذي يربطها ببنية القصيدة التقليدية التي غالبا ما تعــتمد علـــى وضـــوح الـــصورة الشعرية (وأدوات رسوم الصورة الشعرية حسب ما أورد بعض البلاغيين والأسلوبيين يمكن ردها إلى مايلي: التشبيه/الاستعارة/ الرمز).[76]

هذا القلق المعرفي الذي يخلقه لنا عنوان القصيدة الذبيح/الصاعد بقلــبه للمنطق العقلي يجعلنا نحتار في تصنيفها، إن كانت ضربا من الاســتعارة، أوالتــشبيه، أوالرمــز، ويدفعنا هذا القلق إلى الاستنجاد بمـــستوى آخر من مستويات التفسير، والتأويل هوا لمستوى ألحلمي (فاللغـــة تتجاوز الحس، والعقل معا، تتحرك كما يتحرك الحلم، وهنا يكـــون الخطاب الشعري في الواقع خطابا غير عادي وغير مألوف، ففـــي قصيدة الحلم يتجلى الإبداع في اللغة، ففي هذا المستوى يتجاوز

---

[75]سامي سويدان – المرجع السابق.

[76]عبد العزيز بن عرفة –القراءة الإبداعية –مجلة الثقافة – تونس 86/48

الخطاب وصف الأشياء كما هي في حدودها الواقعية، ويتجاوز التركيب الذي يستند إلى المقاييس العقلية، والنسب المنطقية، ففي قصيدة الحلم، لا نطـــرح التـــساؤل عـــن العلاقـــات الممكنة، وغير الممكنة، وإنما نتتبع الـــصورة وهـــي تتموفـــي القصيدة، نموا تلقائيا من غير أن نعتمد على المـــوازنات، والتشبيهات بين الأشياء...إن الصورة تتموباستمرار إلى أن تصل إلى حدود الرمز، أوإلى حدود الأسطورة."[77]

فالـــصورة الشعرية في نص مفدي زكريا بلغت بالفعل حدود الرمز ذبيح/صاعد، وأظهرت براعة الشاعر في ابتكار صورة شعرية جديدة.

ورغـــم الابـــتكار، والجـــدة التي تمتاز بها هذه الصورة الشعرية المتفـــردة في القصيدة بمحاولتها الجمع بين متنافرين ذبيح/صاعد إلى أن إرجاعهـــا إلـــى المـــستوى الحلمي، واتخاذه منطلقا لتحليل النص الـــشعري"الذبـــيح الصاعد" لا يحل الإشكالية، بل يظل القلق المعرفي قائمـــا، يلاحقنا، يعترينا كلما عثرنا على أمارات(دلائل) خلال رحلتنا عبر خارطة النص الشعري" كالمسيح، كالكليم، كالروح..." [78]

هـــذه الأمارات تجعلنا نهتدي إلى أننا أمام استعارة قائمة على علاقة المشابهة "وليس تغيير المعني بالطبع عملا مجانيا، إذ يوجد بين المدلول الأول، والثاني علاقة مغايرة، ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعا مختلفة من المجازات. إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة..."[79]

---

[77]أحمد الطريسي –تحليل الخطاب الشعري –دار توبقال– المغرب ط 1 1987

[78]ينظر مفدي زكريا – ديوان اللهب المقدس ص 9 –10

[79]جان كوهن –بنية اللغة الشعرية –تر – محمد الوالي ومحمد العمري – دار توبقال – المغرب

ويمكـــنا أن نقـــوم بمحاولـــة رصد الدلالات المتخفية وراء هذه الصورة الشعرية من خلال البحث عن مستوياتها الدلالية:

الذبيح/ الصاعد

المستوى الأول:

المـــستوى هـــذا يظهر عدم مطابقة الوصف للموصوف، ذلك أن العلاقـــة بـــين الـــذبح الـــذي هوتوقيف للحركة، وبين الصعود الذي هواستمرار للحركة تبقى متنافرة.

المستوى الثاني:

نحـــاول فـــيه الانتقال بالتحليل إلى مستوى آخر أعمق فنلجأ إلى الـــتأويل الـــذي لا يكتفـــي بما هوظاهر لعلنا نقف على تفسير لهذه المفارقـــة (ذبيح/صاعد) والتي تتصدر القصيدة، والتي نعتبرها النواة الدلالية الكبرى التي تتفرع عنها جميع الدلالات الأخرى.

إن القراءة التأويلية تجعنا نكتشف أننا أمام وجود استعارة تاريخية قديمـــة(صلب المسيح)* وإسقاطها على لحظة تاريخية معاصرة (إعدام الشهيد زبانة).

أن قـــراءة هذه الصورة "الذبيح الصاعد" تبقى مقبولة إذا أخذناها علـــى مرجعية دينية إسلامية، لأن المسيح عليه السلام من المنظور الإســـلامي لم يصلب، بل رفعه الله إلى السماء، وزبانة لم يقتل، لأن الـــشهداء لا يموتون، بل يظلون أحياء عند ربهم يرزقون. وعلى هذا

---

*الكلمة مأخوذة على الاعتقاد المسيحي، وعن كنا نؤمن بما جاء في الآية الكريمة (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم).

ف" إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هـــذه الملاءمـــة بفضل المعنى الثاني، الاستعارة تتدخـــل لأجل نفي الانزيـــاح المترتب على هذه المـــنافرة ".[80]

إن الاستعارة في «الذبيح الصاعد " تظل غامضة لأنها اقرب إلى « حقيقة الذات [81]» الشاعرة » منه إلى « حقيقة الموضوع17. »

هـــذه الحقيقة التي لا يمكن إدراك كنهها دون العودة إلى القصيدة للبحث عن دليل* نهتدي به ونحن ندخل دهاليز القصيدة، ونبحر عبر متاهاتها، فنقرأ في البيت الأول من القصيدة

قام يختال كالمسيح وئيدا

يتهادى نشوان يتلوالنشيد[82]

هـــذا الدلـــيل الشارد "المسيح" يستوقفنا وجوده في النص الشعري فيحيلنا على مرجعية دينية، نفسية تاريخية، وندرك أننا بإزاء استعارة من نوع خاص.

إن هـــذه الاســـتعارة يجـــب ألا نفهمهـــا على أن الشاعر يشبه بطل قـــصيدته "زبانة " الإنسان العادي بالمسيح النبي الرسول، وبالتالي يصبح مـــن الصعب تقبل هذه الاستعارة على الأقل من المنظور العقائدي، لأننا نكـــون أمام تنافر كلي بين المشبه "زبانة " وبين المشبه به "المسيح " أي إحـــلال "زبانـــة "محل الأنبياء، والرسل، وإنما يجب أن نفهم أن ما فعله الشاعر لا يعدوكونه استعارة لحظة تاريخية، وموقف (حالة نفسية).

---

[80]جان كوهن – المرجع السابق.

[81]، 17التعبيران لعبد العزيز بن عرفة.

*نستعمل الدليل هنا بالمفهوم السيميولوجي البارثي، أي العلامة.

[82]مفدي زكريا – قصيدة الذبيح الصاعد – ديوان اللهب المقدس ص 9

فالمسيح عليه السلام لم يفرغ عندما حاولوا صلبه، لإيمانه أنه علـى حق، وان الله سينصره، كما أن زبانة لم يفزع عندما سيق إلى المقصلة لإيمانه أنه يسير في طريق الشهادة، وان الله وعد الشهداء الجنة، ولن يخلف وعده.

إن الشاعر ينطق من رؤية تؤطرها خلفية دينية، وفكرية إسلامية تؤمن بالآية الكريمة (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم) [83]. فالمسيح عليه السلام لم يصلب بل رفعه الله إليه (بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما) [84].

وكذلك "زبانة " لم يمت في نظر الشاعر، وإنما تم هدم البنية فقط أي الجانب المادي من الجسم، في حين صعدت روحه إلى خالقها لتجزى الجزاء الأوفى، إيمانا منه بالآية الكريمة (ولا تحسبن الدين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون) [85].

فالفرنسيون توهموا خطأ قتل "زبانة "كما توهم من قبل المسيحيون صلب عيسى عليه السلام.

زعموا قتله وما صلبـــوه

ليس في الخالدين عيسى الوحيدا

لفه جبرائيل تحت جناحـي...

ـه إلى المنتهى رضيا شهيـــدا [86]

فعيسى في الاعتقاد المسيحي صلب.

---

[83] سورة النساء الآية 157

[84] سورة النساء الآية 158

[85] سورة آل عمران الآية 169

[86] مفدي زكريا - المصدر السابق - ص 11

وفي اعتقاد الشاعر رفعه الله إلى السماء.

وزبانة في الاعتقاد الفرنسي قتل.

وفي اعتقاد الشاعر صعدت روحه إلى السماء للحياة الأبدية.

هــذه الاســتعارة التاريخــية ستتوضح أكثر عبر مسار القصيدة، خاصــة ونحن نقف عند الجملة الشعرية "امتطى مذبح البطولة ".هذا الفعــل "امتطـــى " الــذي يشعرنا بحدوث تغيير على مستوى الفعل بالانتقال من حركة سابقة هي حركة المسير "يختال، وئيدا، يتهادى "، إلـــى حـــركة لاحقـــة، مغايـــرة، هـــي حـــركة الـــركوب والقفـــز الإراديـــين(امتطى مذبح البطولات). وتشعرنا الحركة الثانية المتولدة عـــن المـــذبح بحدوث ميل (ووافى السماء)، وانحراف على مستوى حركة الفاعل حيث يعرج البطل من المذبح إلى السماء، و(تعبر أفعال هـــذه المجموعة...يعرج...عن الانحناء، والميل، وقد يكون ذلك في جسد الفاعل، أوفي مسار حركته).[87]

هذه النقلة التي حدثت على مستوى الفعل، وكسرت خطية الحدث لـــم يصاحبها تغيير في مستوى الزمن النفسي لدى البطل "زبانة " أي الانـــتقال مـــن حالـــة الإحساس بالفرح الذي ترسمه ظلال الصورة الـــشعرية فـــي الموقف الأول "رافلا في خلال.." إلى حالة الإحساس بالحـــزن فـــي الموقف الثاني " امتطى مذبح البطولة.."وهوما يجعلنا نعـــيد النظـــر فـــي رؤيتنا للمكان الذي سبق وأن رسمناه في الذهن، وتـــتحول وجهة البطل عكس ما اعتقدناه من قبل، أي من السير في موكب الفرح (العرس) "رافلا في خلاخل زغردت.."

---

[87]أبوأ وس إبراهيم الشمسان المرجع السابق،

إلى السير في موكب الحزن (المأتم)، والامتطاء الإرادي للمذبح.

هـذه العلاقة "المذبح " تجعلنا نستجمع حقلا دلاليا نرمز إليه بألف ويتكون من:

المذبح

الذبيح

اصلبوني

اشنقوني

هـذا الحقل الدلالي الذي يمكن أن نسميه بالمأتم ويتكون من إشارات لغوية يدل ظاهرها على الفناء، والسكون، والحزن في مقابل حقل دلالي آخر سبق وأن استجمعنا بعض عناصره من قبل ونرمز إليه بباء:

يختال

نشوان

يتهادى

باسم

هـذا الحقـل الدلالي باء نطلق عليه" العرس" ويتكون من دلائل لغوية تدل في مظهرها على الاحتفال، وترسم ظلالها جوا من الفرح.

ويمكنـنا أن نقترح قراءة لفضاء القصيدة بمحاولتنا الموازنة بين الحقلين الدلاليين ألف، وباء على النحوالتالي:

إن القـراءة السطحية تظهر أن العلاقة بين الحقلين الدلالين ألف، وباء متنافرة تنافر جوالمأتم، وجوالعرس، بل أن العلاقة بينهما تمثل مجمـوعة خالية بلغة الرياضيين، بينما القراءة الباطنية تظهر لنا أن الحقل الدلالي ألف يشترك مع الحقل الدلالي باء في نقطة تعتبر نواة

الدلالـــة في الحقلين وهي الفرح، غير أنه لا يمكن إدراك هذه العلاقة إلا بالعـــودة إلى البنية الاحالية لنص الذبيح الصاعد والقيام بمحاولة رصـــد الـــدلالات المتخفـــية وراء الكلمـــات، من خلال البحث عن مستوياتها الدلالية المتضمنة في السياق اللغوي للقصيدة.

القراءة الحرفية للحقلين الدلاليين ألف، وباء:

الحقل الدلا لي ألف	الحقل الدلالي باء
المذبح	يختال
الذبيح	باسم
اصلبوني	نشوان
اشنقوني	يتهادى

وهكـــذا فإن العلاقة بين الحقلين تبدوفي الظاهر منعدمة بينما هي فـــي الباطن تشترك في نقطة جوهرية وهي العرس والفرح، فالحزن الظاهـــري يـــتحول في القراءة الثانية إلى فرح، ويتحول المأتم إلى عرس، والموت إلى حياة أبدية، لأن الشهيد في الفكر الإسلامي يزف إلى الجنة كما يزف العريس إلى عروسه.

حركية القصيدة

ثنائية التصاعد/ التنازل

إن المتأمل لحركية النص الشعري "الذبيح الصاعد" يجدها تلائم نفسية البطل ورؤية للكون والإنسان والحياة.

وعلى هذا الرؤيا الشعرية المستند إلى مرجعية ثقافية خاصة يمكن قراءة حركة البطل وهويخترق الأمكنة، فنلاحظ أن الحركة تصاعدت لا تتـــوقف عند محطة الذبح (الموت) وإنما تظل مستمرة تصاعديـــة

إلـــى ما لا نهاية، بحيث تبدوعلى مستوى التصور العادي الظاهري غيــر منطقــية، ممـــا يجعلـــنا نضطر للاستنجاد بمستوى آخر من مستويات القراءة، والتأويل لتحديد الحيز الغيبي المتخفي وراء السماء والذي يقصده الشاعر في هذا البيت:

"ووافي السماء يرجوالمزيدا "

بنية الحيز

مصطلح الحيز:

لعـــل مـــن ابرز المشكلات التي تواجه الباحث العربي في الوقت الـــراهن، إشـــكالية نقل، وترجمة المصطلح من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، ولعل هذه المشكلات تكون أكثر تعقيدا حين تتعلق بنقل وترجمة المصطلح النقدي والالسني الأجنبي.

ولعـــل جمـــود حركة الترجمة في الوطن العربي، وانكماش دور مجامـــع اللغة العربية، وعجزها عن متابعة مسار التطورات العلمية، والمعـــرفية التـــي يشهدها العالم هي التي جعلت الباحث العربي يلجا إلى اجتهادات فردية كثيرا ما تكون غير دقيقة.

هـــذه الاجـــتهادات الفـــردية بدلا من أن تثري مصطلحات اللغة العـــربية ســـاهمت فـــي خلـــق إشكالية جديدة، لا تقل خطورتها عن خطـــورة غـــياب المصطلح نفسه، فقد ألفيا المصطلح الأجنبي الواحد ينقل إلى اللغة العربية بأسماء متعددة تبلغ أحيانا حد التضارب، حتى أنها – في الكثير من الحيان –توقع القارئ العربي في حيرة، وتدخله فـــي متاهات "والحق أننا نصطدم بالاختلاف والتضارب في اصطناع المـــصطلحات الـــنقدية والألسنية بين المشرق، والمغرب من وجهة، وبـــين أي ناقـــد، وناقـــد عربي، أوبين السني عربي آخر من وجهة

أخـــرى، فهـــده الآلاف المـــؤلفة من المفاهيم المستحدثة في الكتابات النقدية، والألسنية، والسيميائية في الغرب لا تزال تثير في أنفسنا من الهـــم ما تثير من أجل العثور على ما يقابلها من مصطلحات ملائمة فـــي اللغـــة العربية، ومن هذه المصطلحات لفظ « "Espace" » الذي ألفينا معظم النقاد في المشرق (كمال أبوديب عبد الله الغدامي _ وفي المغرب أيضا يترجمونه إلى الفضاء) . [88]

وقد وجدنا ماهر عبد القادر محمد علي في كتابه مشكلات الفلسفة [89] يتـــرجم لفظ (Space)بالمكان وعبارة Absolute Space بالمكان المطلـــق رغـــم أن إضافة كلمة Absolute للفظ Space تجعل المعنى الحقيقـــي ينصرف إلى الفضاء المطلق لان من صفة المكان التحديد ومن صفة الفضاء الاتحديدية.

ولعـــل عمل عبد المالك مرتاض في اصطناع، ونقل المصطلح- حـــسب رأيـــنا- تبقى من التجارب الرائدة في الوطن العربي كونها تتحرى الدقة، وتراعي أصول، وقواعد الترجمة العلمية، فهويأتي إلى المـــصطلح الأجنبـــي يقلـــبه علـــى كافة أوجهه المختلفة (الدلالية_ الاشـــتقاقية _الأتمولوجية) حتى إذا خبر أصله، وعرف أصله، تخير له ما يقابله ويلائمه في اللغة العربية.

فقد ألفيناه يترجم لفظ "Espace " إلى الحيز، ويفرق بينه وبين المجال، والمكان، والفضاء "إنا نميز بين المجال والمكان والفضاء

---

[88]عبد المالك مرتاض – أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

[89]ينظر ماهر عبد القادر محمد علي – مشكلات الفلسفة – دار النهضة العربية – بيروت 1984

والحيز الذي أثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلها للياقته في رأينا لمفهوم الحركة الاتجاهية، والخطية والطولية والعرضية معا، سواء علينا أكانت هذه الحركة أفقية أم عمودية أم مائلة أم أي شيء آخر، وسواء أكانت تجري في فراغ حقا أم كانت حركة تحدث على نحوما من التصور في ذهن الشخصية أومدلول النص المطروح للتشريح، إن المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا لا سيادة لأي بلد فيها، والفضاء يعني الفراغ بالضرورة أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما. بينما الحيز في تصورنا واستعمالنا الذي دأبنا عليه قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوار وفراغ، وامتلاء، وخطا في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة. " [90]

فالحيز يصبح بهذا المعنى الذي يورده عبد الملك مرتاض، ونتبناه فـــي هذه الدراسة أشمل من مصطلح المكان، والفضاء، فهوقد يكون حيــزا متخــيلا يرســمه الخيال الشعري وتجسده الصورة الشعرية أوترسمه صور الكلمات.

بنية الحيز في الذبيح/ الصاعد

الحيز المحدد المعالم:

إذا كـــان المذبح في الاستعمال العادي للغة يوحي بالفناء، وانعدام الحـــركة، والتحول من حالة الحياة، إلى حالة الموت، فإن الشاعر قد أضفى على هذه الكلمة "العلامة " بعدا دلاليا، أخرجها من الاستعمال العادي للغة، وحولها إلى إشارة حرة يحدد معناها السياق.

---

[90]عبد المالك مرتاض – المرجع السابق.

إن البيت الأول والثاني من القصيدة يحددان معالم الحيز، ويرسما بداية، ونهايته (من الزنزانة بسجن بربروس إلى المقصلة)، وإن كان شطر البيت السادس يوحي بامتداد حركة البطل (ووافى السماء يرجوالمز يدا).

قام يختال كالمسيح وئيــدا

يتهـــــادى نشوان يتلوالنشيــــدا

وامتطى مذبح البطولة معر

اجا ووافى السماء يرجوا المز يدا

<u>الحيز اللآمتناهي</u>

ثنائية الأرض/ السماء

وامتطى مذبح البطولة معر

اجا ووافي السماء يرجوالمز يدا

إن بطل "الذبيح الصاعد "لا يعرف التوقف عند مكان محدد، ينطلق من الأرض، ويظل يخترق الأمكنة بحثا عن المكان الذي يوفر له الاستقرار الأبدي، فيبدأ باختراق "المذبح " هذا المكان المحدد بأبعاده المعرفية "المقصلة " الدال على الفناء، وانعدام الحركة، يتحول إلى مكان عبور لا تتوقف عنده الحياة، ويتم اختراقه أيضا إلى حيز آخر غير محدد الأبعاد "السماء ".

إن الحيز اللآمتناهي " السماء " يتم اختراقه أيضا من طرف البطل هذا الحيز الأخير نجهل عنه كل شيء، نجهل موقعه، أبعاده يمكن أن نسميه بالحيز الغيبي.

ويتناص بيت مفدي زكريا

وامتطى.........

ووافى السماء يرجوالمز يدا

في الرؤيا مع بيت الشاعر النابغة الجعدي

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا

وإنا لنرجوا فوق ذلك مظهرا

فالنابغة الجعدي عندما سأله الرسول محمد عليه الصلاة والسلام وقد انشد الشاعر بين يدي رسول الله هذا البيت قال رسول الله عليه الصلاة والسلام إلى أين يا نابغة؟

قال إلى الجنة.

فضحك الرسول عليه الصلاة والسلام وقال إلى الجنة إن شاء الله واعتقد لوقدر الله للشاعر مفدي زكريا أن يعود إلى الحياة وسألناه عن قوله

......"ووافى السماء يرجوالمزيدا "

لكان جوابه مطابقا لجواب النابغة، يؤكد ما نذهب إليه قول مفدي زكريا

زعموا قتله...... وما صلبوه

ليس في الخالدين عيسى الوحيد

فإشارة الخلود توجه متلقي البيت الشعري نحومكان غير محسوس، يصعب علينا تحديد أبعاده المادية، وإنما صورته يرسمها المتلقي وفق ثقافة دينية تؤمن بأن الإنسان بعد الموت سينتقل إلى العيش في مكان غيبي، وهوالدار الآخرة، ومن صفة هذه الأخيرة الخلود، أي يخلد فيها الإنسان إما في الجنة وإما في النار.

إن هذه الصورة موجهة إلى متلق خاص يكون قادرا على فك شفرة المرسل/الشاعر فهي شفرة ذات دلالة ثقافية من نوع خاص لا تجد تفسيرها إلا داخل ثقافة تؤمن بالثنائية المكانية الدار الدنيا/ الدار الآخرة.

إن التناص في قصيدة الذبيح الصاعد لا يقتصر على بيت الشاعر النابغة الجعدي وإنما هناك بنيات نصية متنوعة (دينية_ تاريخية _ تراثية تفاعلت، وانصهرت في نص الذبيح الصاعد، لأن كل نص(بشري)• هوفي الحقيقة تناص كما تقول جوليا كريستيفا Julia Kristeva.[91]

ويذهب امبراطوايكوإلى أن التناص هو"تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى "[92]

فكل نص حسب كريستيفا Kristeva وايكو Eco.إنه عبارة عن تراكمات، وتفاعلات، وتحولات نصية، إنه محصلة لقراءات نصوص سابقة، قد تختفي معالمها، أوتظهر محتشمة على خريطة النص الجديد.

ولعل هذا ما يجعل القارئ العادي يعجز في الكثير من الأحيان على القبض على هوية النصوص المتناصه، ويحتار في تحديد كينونتها، إذ فعل التناص يشتغل في الواقع -كما أشرنا من قبل - على لعبة الظهور، والإضمار " لكن ذكاء القارئ وثقافته الواسعة تجعلانه يضع يده على التناص بين النصوص " [93].

•كلمة بشري التي بين قوسين هومن إضافتنا

91

92علال سنقوقة – المتخيل والسلطة – رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص 235

93امبرطوايكو – مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد نقلا عن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد– تر أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط 2 1989

والتناص في قصيدة الذبيح الصاعد يتنوع بتنوع البنيات النصية المستعارة ، والقبض على هذه الاستعارات يحتاج بالفعل إلى ثقافة تاريخية، تراثية، دينية. فإشارة "هوشي منه" التي وردت في النص- على سبيل المثال - تفتح فضاءه على حقبة تاريخية لها خصوصية، وتأثيرها في تاريخ الحركات التحررية في العالم الثالث.

قائمة المصادر والمراجع

- صالح الخرفي-في الأدب الجزائري الحديث - محمد سعيد الزاهري - المؤسسة الوطنية للكتاب -1986
- يحي الشيخ صالح - شعر الثورة عند مفدي زكريا - المؤسسة الوطنية للكتاب
- صالح الخرفي -الشعر الجزائري - المؤسسة الوطنية للكتاب -1984
- أبوالقاسم سعد الله -دراسات في الدب الجزائري الحديث -دار الآداب - بيروت - ط1977/2
- بيرس تقلا عن سعيد بنكراد - السيميائيات مفاهيمها، وتطبيقاتها- - مطبعة النجاح الجديد - الدار البيضاء المغرب - 2003- ص:61/60
- أحمد بم مجمد المقري التلمساني - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - ت-إحسان عباس-ج5 - دار صادر بيروت لبنان 1968ص :289
- تفسير الفخر الرازي-مج الأول -ج الأول - دار الفكر - بيروت - لبنان - ط1-1981 -ص -185
- المصحف الشريف - سورة الغاشية - الآيات 19/18/17.
- محمود شكري الألوسي البغدادي -روح المعاني- مج 30/29 - دار أحياء التراث العربي، بيروت- ص 116
6أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة - مج 5 -تحقيق عبد السلام هارون- دار الجيل بيروت ص 444
- ينظر المصدر السابق - ص 111
- أبوعبد الله الحسين بن أحمد الزوزني- شرح المعلقات السبع - دار الكتب المصرية - 1976
- المرجع السابق
- المصحف الشريف - سورة النحل - الآيتان 16/15
- بن كثير - تفسير القرآن الكريم - ج2 - دار الشهاب الجزائر
- يحي عبد الأمير شامي - النجوم في الشعر العربي- دار الأفاق الجديدة

بيرقت–ط1982/1 ص 51
– شهاب الدين محمد بن أحمد البشيهي– المستطرف في كل فن مستظرف–ج2
– تحقيق درويش الجويدي –المكتبة العصرية – بيروت –2001 ص 147
– علي بن الحسن المسعودي – مروج الذهب ومعادن الجوهر – ج2 – موفم للنشر – الجزائر.
– ماري زياده – السيمياء والأسطورة – مجلة الفكر العربي المعاصر – مركز الإنماء القومي – بيروت عدد38 آذار – 1986
– الجاحظ– الحيوان ج4 – تحقيق عبد السلام محمد هارون –دار الجيل – بيروت ص 466
– المسعودي – المرجع السابق
– الخليل بن أحمد الفراهيدي – معجم العين – دار إحياء التراث العربي – بيروت –لبنان –ط2001/1 – ص 1050
– أحمد بن فارس –معجم مقاييس اللغة –تحقيق عبد السلام محمد هارون –مج 6 – دار الجيل – ص110
– الزمخشري – أساس البلاغة – المكتبة العصرية – بيروت – ط2003/1 – ص 903
– تفسير الفخر الرازي –المجلد الخامس عشر– ج30/29/دار الفكر – 1981/1401
– الجاحظ – البيان والتبيين – وضع حواشيه موفق شهاب الدين –ج3 – دار الكتب العلمية –بيروت – لبنان –ط2003/2/ص 60
– أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي – كتاب العين – دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان– ط2001/1.
– محمد كشاش –اللغة والحواس – المكتبة العصرية– بيروت – ط21/2001/1
– عبد الله إبراهيم – سعيد الغانمي – عواد علي – – معرفة الآخر – المركز الثقافي العربي–ط1996/2/ص73
– الجاحظ – الحيوان – ج4 – تحقيق عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت 1996 ص 474
– فردينان ده سوسير– محاضرات في الألسنية العامة– ترجمة يوسف غازي– مجيد النصر – المؤسسة الجزائرية للطباعة –1986 –ص 4

- برنار توسان –ماهي السيميولوجيا ترجمة محمد نظيف – إفريقيا الشرق– ص 9
- عبد الله إبراهيم سعيد الغانمي – عواد حسن – المرجع السابق –ص 84
- ميشال ارفيه – جان كلود جيرو–لوي بانييه – جوزيف كورتيس – السيميائية – أصولها –وقواعدها – ترجمة رشيد بن مالك –منشورات الاختلاف – الجزائر – 2002– ص 31
- روبرت شولز – السيمياء والتأويل– ترجمة سعيد الغانمي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1/1994
- محمد زغلول سلام – مغاني المعاني لأبي بكر الرازي – منشأة المعارف بالسكندرية– ب.ط–ب.
- أمبارك حنون – دروس في السيميائيات – دار توبقال – المغرب – ط1/ 1982مص74
- أمبرطوإيكو– التأويل بين السيميائيات – والتفكيكية – ترجمة سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي –ط1/2000/ص85/86
- مارتن هيدجر – إنشاد المنادى – ترجمة بسام حجار – المركز الثقافي العربي –1/1994/ص4
- المرجع نفسه – ص10
- روبرت شولز – المرجع السابق – ص 15
- عبد الرحمن بدوي – الموت والعبقرية – وكالة المطبوعات الكويت ودار القلم بيروت لبنان ص 42
- مفدي زكريا اللهب المقدس ص 71
- يحي الشيخ صالح – شعر الثورة عند مفدي زكريا – دار البعث ط 1 1987 ص189 190
- مفدي زكريا –اللهب المقدس ص 71
- نفس المصدر ص 10
- أبوأوس إبراهيم الشمسان الفعل في القرآن الكريم تعديته ولزومه – ذات السلاسل للطباعة والنشر – الكويت.
- عبد الله محمد الغدامي –تشريح النص –دار الطليعة بيروت –ط، 1987. ص 40

علي حرب -قراءة ما لم يقرأ -نقد القراءة - الفكر العربي المعاصر ك2 شباط 1989

- سامي سويدان- النص اللازم، النص المتعدي -الفكر العربي المعاصر - تموز، آب 1988

- سامي سويدان - المرجع السابق

- عبد العزيز بن عرفة -القراءة الإبداعية -مجلة الثقافة - تونس 86/48

- أحمد الطريسي -تحليل الخطاب الشعري -دار توبقال- المغرب ط 1 1987

- ينظر مفدي زكريا - ديوان اللهب المقدس ص 9 -10

- جان كوهن -بنية اللغة الشعرية -تر - محمد الوالي ومحمد العمري - دار توبقال - المغرب

- جان كوهن - المرجع السابق.

- مفدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان اللهب المقدس ص 9

- مفدي زكريا - قصيدة الذبيح الصاعد - ديوان اللهب المقدس ص 9

- سورة النساء الآية 15

- سورة آل عمران الآية 169

- مفدي زكريا - المصدر السابق - ص 11

- عبد المالك مرتاض - أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

- ينظر ماهر عبد القادر محمد علي - مشكلات الفلسفة - دار النهضة العربية - بيروت 1984

- عبد المالك مرتاض - المرجع السابق.

- علال سنقوقة - المتخيل والسلطة - رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص 235

- علال سنقوقة - المتخيل والسلطة - رابطة كتاب الاختلاف الجزائر ط 1 2000 ص 235

- امبرطوايكو- مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد نقلا عن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد- تر أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط 2 1989

ملحق القصائد

الذبيح الصاعد

نظمت في سجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيع الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أول شهيد دشن المقصلة المرحوم أحمد زبانة ودلك ليلة 18 جويلية (تموز) 1955.

قام يختال كالمسيح وئيـــــــــدا

يتهادى نشوان يتلوالنشيدا

باسم الثغر كالملائك أوكالـــــــط

فل يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه، جلالا وتيهـــــــــا

رافعا رأسه يناجي الخلودا

رافلا في خلاخل، زغردت تملأ...

من لحنها الفضاء البعيدا

حالما كالحليم، كلمه المجـــــــد

فشد الحبال يبغي الصعودا

وتسامى كالروح في ليلة القــــدر

سلاما يشع في الكون عيدا

وامتطى مذبح البطولة معـــــــر

اجا وافى السماء يرجوالمزيدا

وتعالى مثل المؤذن، يتلـــــــو

كلمات الهـــدى ويدعوالرقودا

صرخة ترجف العوالم منهـــــــا
ونداء مضى يهز الوجـــــودا
اشنقوني، فلست أخشى حبـــالا
واصلبوني فلست أخشى حديـــدا
وامتثل سافر محياك جلادي.....
ولا تلتثم فلســـــــت حقـــودا
واقض يا موت في ما أنت قاض
أنا راض إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت، فالجزائر تحيـــــا
حرة مستقلة، لن تبيــــــــدا
قولة ردد الزمان صـــــــداها
قدسيا، فأحسن الترديـــــــدا
أحفظوها زكية كالمثالـــــــي
وانقلوها للجيـــل ذكرا مجيدا
وأقيموا من شعرها صلـــوات
طيبات، ولقنوها الوليـــــدا
زعموا قتله.....وما صلبـــوه
ليس في الخالدين عيسى الوحيدا
لفه جبريل تحت جناحـــــــــ
يه إلى المنتدى رضيا رشيدا
وسرى في فم الزمان "زيانـــا "
مثلا، في فم الزمان شرودا

يا "زبانا "، أبلغ رفاقك عنـــا

في السماوات، فقد حفظنا العهودا

وأروعن ثورة الجزائر، للأ فـ

لاك، وللكائنات ذكرا مجيـــدا

ثورة، لم تكن لبغي، وظلـــم

في بلاد، ثارت تفك القيـــودا

ثورة، تملا العوالم رعبــــا

وجهادا، يذروالطغاة حصيـدا

ثم أتينا من الخوارق فيها.....

وبهرنا، بالمعجزات الوجودا

واندفعنا، مثل الكواسر نرتــا

د، المنايا ونلتقي البــارودا

من جبال، رهيبة شامخـــات

قد رفعنا على دراها البنودا

وشعاب، ممنعات براهـــا

مبدع الكون للوغـــى أخدودا

وجيوش، مضت، يد الله تــز

جيها للنصر وتحمي لواءها المعقودا

من كهول يقودها الموت للن

صر، فتفتك نصرها الموعودا

وشباب، مثل النسور، ترامى

لا يبالي بروحه، أن يجودا

وشيوخ، محنكين، كـــــرام

ملئت حكمة ورأيا سديدا

وصبايا، مخدرات تبـــــــارى

كالبوءات تستفز الجنودا

شاركت في الجهاد آدم حـــــوا

ء، ومدت معاصم وزنودا

أعملت في الجراح، أنملها الـــل

دن وفي الحرب غصنها الأملودا

فمضى، الشعب بالجماجم يبني

أمة حرة، وعزا وطيـــــــدا

من دماء، زكية، صبهـــا الأح

رار في مصرف البقاء رصيدا

ونظام تخطه "ثورة التحـــــــ

رير" كالوحي، مستقيما رشيدا

وإذا الشعب غازلته الأمانـــي

هام في نيلها، يدك السدودا

سكت الناطقون وانطلق الـــر

شاش، يلقي إليك قولا مفيدا

"نحن، ثرنا فلات حين رجوع

أوننال استقلالنا النشـــودا

يا فرنسا، أمطري حديدا ونارا

واملئي الأرض والسماء جنودا

وأضرميها عرض البلاد شعال
يل، فتغدوا لها الضعاف وقودا
واستشيطي على العروبـــــــة غيظا
واملئي الشرق والهلال وعيـــدا
سوف لا يعدم الهلال صلاح الـــــــــد
ين فاستصرخي الصليب الحقودا
واحشري في غياهب السجن شعبـــا
سيم خسفا، فعاد شعبا عنيـــدا
واجعلي، " بربروس " مثوى الضحايا
إن في بربروس مجدا تليـــــدا
واربطي، في خياشم الفلك الــــــدو
ار حبلا، وأوثقي منه جيـــــدا
عطلي، سنة الإله كما عـــــــط
لت من قبل"هوشمين " المريدا..
دولة الظلم للزوال، إذا مـــــــا
أصبح الحر للطغاة مســـــودا
ليس في الأرض سادة وعبيـــــد
كيف نرضى بأن نعيش عبيـــدا
أمن العدل، صاحب الدار يعـــرى
وغريبا يحتل قصرا مشيـــدا
فيجوع ابنها، فيعدم قوتـــــــا
وينال الدخيل عيشا رغيـــدا
ويبيح المستعمرين حماهــــــا
ويظل ابنها، طريدا شريـــدا

قصيدة فاشهدوا

نظم بسجن بربروسفي الزنزانة رقم 29 تاريخ 15 ابريل (نيسان) 1955

قسما بالنازلات الماحقـــات.. والدماء الزاكيات، الطاهـــرات
والبنود اللامعات، الخافقات.. في الجبال الشامخات، الشاهقــات
نحن ثرنـــــا فحياة، أوممــــــات...
وعقدنـــــا العزم... أن تحيـــــــا الجزائـــر

فاشهــــدوا

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنـــــا
لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البرود وزنـــــا

فاشهــــدوا

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجـــــدا
وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بنـــــدا
جبهة التحرير أعطيناك عهـــــــــدا
وعقدنا أن تحيا الجزائـــــــــــر

فاشهــــدوا

صرخة الأوطان في ساح الفدا اسمعوها واستجيبوا للنــــداء
واكتبوها بدماء الشهداء وقرؤوها لبني الجيل غـــــدا
قد مددنا لك يا مجد يـــــــــدا
وعقدنا العزما أن تحيــــا الجزائـــــر

فاشهــــدوا

قصيدة الثائر

دمدم الرعد وهزنا الريـــــاح... حطموا الأغلال ومضوا للسلاح

حطموها وهتفوا ملء الأثير يا... فرنســا اشهدي اليوم الأخيــر

يا رفاقي في الذرا، في السجن، في القبر، وفي ا لآم جوعـــــي

قهقهة القيد برجلي يا رفاقي، حدقوا...فالثار يجتر ضلوعـــــي

يا جنون الثورة الحمراء، يجتاح كياني ومغامرات ر بوعـــــي

أقسمت أمي بقيد جروحي، سوف لا تمسح من عين دموعـــــي

أقسمت أن تمسح الرشاش، والمدفع، والجرح، بمنديل دموعـــي

أقسمت أن تغسل الجرح.. وتعدوشعلة تضرم أحقاد الجمـــــوع

أقسمت أن تحمل المدفع مثلي، أنا ترش الدرب بالعطر الخطيــب

أن أراها ضربة عذراء تغزوبسمة السفاح في السهل الخصيـــب

أقسمت أن ترضع الفجر وأختي في ضفاف الموت، في عنف للهيب

أقسمت أن تسقي الأشلاء شوقا، وحنانا، وعطورا في الـــدروب

أقسمت أن تحفر القبر معي..... قبر فرنسا وتغني للحيـــــاة

أن ترى الطافي هشيما، تحت أقدام رفاقي، تحت أقدام فتاتـــي

عبر(أوراس) نشيدي، وعروقي، وعتادي، وعصارى ذكرياتـــي

هذاه أوراس أحلام ثقال في رؤى الجلاد في وعي الجنــــــاة

أنت(أوراس) أنا ملء كياني، وأنا الإعصار في عيد الطغـــــاة
وأنا الرعب الذي هز فرنسا ولوى القيد وغنى للحيــــــــاة
يا صرير الثأر يسري في شظايا ضربتي نار تناغي أمنياتـــــي
يا صرير الموت يغري ضربتي أن تنشر الرعب بآمال الطغـــاة
أنا جبار، ورعد، وانفجار، أحمل الفجر بأيد دامـــــــيــــات
وأحس الريح تعوي في ضلوعي، وتدوي في حقولي في لهاتـــي
ورفاقي كمنوا في ثنية الوادي وفي السحب وفي كوخ الرعـــاة
صوبوا المدفع للسجن، وباتوا شهبا ترعى سجينا في الحيـــاة
يا رفاقي في الرزايا في حديث الكوخ في الآهات في قطف الدموع
قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدقوا... فالثار يجتر ضلوعــــي
ودبيب الثأر في جسمي ضرام وأزيز وارتعاش واهتيـــــــاج
يا رفاقي ركزوا المدفع في السفح وفي قلب الروابي والفجـــاج
حدقوا خلف الروابي.... تلك أشباح حيارى وأطفئوا نور السراج
ألبسوا الصفصاف، والكوة، والصخر، وذوبوا بين أشداق الفجاج
بضع ساعات ونصليهم سعيرا خبر الرشاش يرنوا للعبـــــــاد
قد أطلوا لقتوهم قصة المدفع والبعث دفوقا في الوهـــــــاد
لقتوهم غضبة الأحرار ترويهم فناء وانهزاما وحــــــــدادا
يا رفاقي في الأماني في حديث الكوخ في الآهات في قطف الدموع

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدقوا فالثأر يجتر ضلوعـــــــــــي

ها أنا أصغي لطفلي يتغنى وينادي قد مضى عهد الخنـــــــوع

وأرى قربي عجاجا داكنا يحبوكطفلي... إنها ألف صبيــــــــــة...

قد عشقن الدم في المهد فأسرعن طرابا لعناق البندقيـــــــــــة

ورأى زوبعة سوداء تعدوكجنوني إنها تعدو إليـــــــــــــــه

تخطف المدفع مني... قلت من أنت؟ فقالت أنا بكر عربيـــــــة

قذفتني موجة البعث فداء.... أنا للثورة من أمي هديـــــــــة

أين أشلاء خطيي يا رفاقي أنا للأشلاء شوقا وهيــــــــــــام

أنا شلولهم يحنوعلى موجة الرشاش في عنف الظـــــــــلام

يا رفاقي في الأماني في الجزائر قد غفا حلمي على أشلاء ثائــر

وهوى شعبي أعاصير الكفاح حطموا الأغلال وامضوا الســـلاح

حطموها وهتفوا ملء الأثير يا فرنسا اشهدي اليوم الأخيــــر.

فهرس المواد



إن عملنا في هذا الكتاب يسعى إلى تحقيق هدفين اثنين، أولهما استثمار بعض آليات المنهج السيميائي لتحليل الشعر الجزائري، وثانيهما تطبيق هذا المنهج على قصيدتين من شعر الثورة، إحداهما من الشعر الحر، والأخرى من الشعر الخليلي، حتى نبين كيف أثرت الثورة التحريرية في الدلالة، والرؤيا الشعرية.

R-A-K@MAKTOOB.COM
رابطة أهل القلم ص ب 764 سطيف - الجزائر